



HAL
open science

À la recherche de la représentation de soi dans la passion amoureuse : Passion simple et Se perdre

Ophélie Sommacal

► **To cite this version:**

Ophélie Sommacal. À la recherche de la représentation de soi dans la passion amoureuse : Passion simple et Se perdre. Littératures. 2019. dumas-02885903

HAL Id: dumas-02885903

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02885903>

Submitted on 1 Jul 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Laboratoire ALTER (Arts/Langages Transitions & Relations)

Ophélie SOMMACAL

sous la direction de Madame Bérengère MORICHEAU-AIRAUD

**À LA RECHERCHE DE LA REPRÉSENTATION DE SOI
DANS LA PASSION AMOUREUSE :
*PASSION SIMPLE ET SE PERDRE***

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de master 2

Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et histoire littéraire

Mémoire soutenu le vendredi 21 juin 2019,
à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Composition du jury :

M. Braud

Mme Moricheau-Airaud

MÉMOIRE DE MASTER
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
Laboratoire ALTER (Arts/Langages Transitions & Relations)

Ophélie SOMMACAL

sous la direction de Madame Bérengère Moricheau-Airaud

À la recherche de la représentation de soi
dans la passion amoureuse : *Passion simple et Se perdre*

Année universitaire 2018-2019

Mémoire de master 2

Mention Arts, Lettres et Civilisations

Parcours Poétiques et histoire littéraire

À LA RECHERCHE DE LA REPRÉSENTATION DE SOI DANS LA PASSION AMOUREUSE :
PASSION SIMPLE ET SE PERDRE

Ophélie SOMMACAL

REMERCIEMENTS

À Titi

La réalisation de ce mémoire a été rendue possible grâce à la contribution de plusieurs personnes auxquelles je souhaiterais témoigner toute ma reconnaissance.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma gratitude à ma directrice, pour sa disponibilité, sa patience et surtout ses judicieux conseils qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Ses nombreuses relectures et corrections ont été très précieuses.

Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers toute ma famille pour leur confiance et leur soutien inestimable, et plus particulièrement à ma mère. Ses encouragements et son appui indéfectible m'ont aidée à persévérer et à achever ce mémoire.

LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS

PS : *Passion simple*

SP : *Se perdre*

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	5
LISTE DES SIGLES ET ABRÉVIATIONS	6
SOMMAIRE	7
INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE :	13
APPROCHES GÉNÉRIQUES ET THÉORIQUES DE L'ÉNONCIATION DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE..	13
1. APPROCHE GÉNÉRIQUE : L'ÉCRITURE DE SOI	13
1.1. <i>L'écriture de soi : l'acte du dévoilement du secret</i>	14
1.2. <i>Le récit autobiographique : un récit temporel</i>	18
1.3. <i>Le journal intime : un critère de vérité</i>	22
2. APPROCHE THÉORIQUE : LES MARQUES FORMELLES DE L'ÉNONCIATION.....	28
2.1. <i>L'énoncé et la situation d'énonciation</i>	28
2.2. <i>Les marques de l'énonciation</i>	33
2.3. <i>Les caractéristiques du récit et du discours</i>	37
3. L'ÉNONCIATION AU MOYEN DE L'ÉCRITURE DE SOI : LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME ET DE L'INTIME	42
3.1. <i>Annie Ernaux : une femme au cœur des récits</i>	42
3.2. <i>L'intime comme moyen de dévoilement : Passion simple et Se perdre</i>	47
3.3. <i>Les enjeux de l'énonciation : l'écriture ernausienne</i>	53
DEUXIÈME PARTIE :	58
L'ÉNONCIATION DANS LA REPRÉSENTATION DE SOI ET DES AUTRES	58
1. LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME : LA RÉFLEXIVITÉ DES PÔLES ÉNONCIATIFS	58
1.1. <i>À la recherche du dévoilement de soi : sujet et objet de sa propre représentation</i>	59
1.2. <i>Le dédoublement de soi : sa propre perception</i>	64
1.3. <i>La redéfinition de soi : entre le moi passé et le moi présent</i>	69
2. LA FUITE DU TEMPS : À LA RECHERCHE D'UN TEMPS PERDU	77
2.1. <i>Les enjeux d'énonciation croisés : le décalage temporel entre récit et discours</i>	77
2.2. <i>La projection temporelle : un accès hors du temps</i>	91
2.3. <i>Une poétique du temps : une fonction métabolique</i>	99
3. LA REPRÉSENTATION DES AUTRES ET DE L'AMANT : LA DIVERSITÉ DES VOIX.....	109
3.1. <i>La représentation de l'amant : se perdre et se retrouver</i>	109
3.2. <i>La représentation du monde extérieur : une nouvelle représentation du monde</i>	117
3.3. <i>La recherche d'une vérité hors de soi : l'altérité de soi</i>	126
TROISIÈME PARTIE :	134
LE DÉVOILEMENT DE SOI À TRAVERS LA PASSION AMOUREUSE ET CHARNELLE COMME	
TÉMOIGNAGE	134
1. LE PROCESSUS IDENTITAIRE : L'EXPÉRIENCE DU TEMPS FACE À LA PASSION	134
1.1. <i>La libération et l'accomplissement de l'être : le passage du temps</i>	135
1.2. <i>L'écriture neutre et plate : une visée cognitive face à la représentation de soi</i>	139
1.3. <i>Une éthique de l'énonciation : une poétique de l'unification de deux mondes</i>	145
2. UNE ÉCRITURE RÉGIE PAR LE COLLECTIF : UN ENGAGEMENT SOCIAL ET POLITIQUE	149
2.1. <i>La domination idéologique : la pensée bourdieusienne</i>	150
2.2. <i>Une revendication féministe : à la recherche d'une identité sociale</i>	155
2.3. <i>La recherche d'une culture légitime : de la mémoire individuelle à la mémoire collective</i>	160
3. LA MISE EN SCÈNE DE LA PASSION : À LA RECHERCHE D'UNE VÉRITÉ.....	168
3.1. <i>Le tragique de la passion : la fatalité face à la tension dramatique</i>	169
3.2. <i>Une écriture cathartique : le témoignage comme purification et libération des passions</i>	176
3.3. <i>L'aliénation de la passion : à la recherche d'une identité face à sa propre représentation</i>	181

À LA RECHERCHE DE LA REPRÉSENTATION DE SOI DANS LA PASSION AMOUREUSE :
PASSION SIMPLE ET SE PERDRE

Ophélie SOMMACAL

CONCLUSION	190
ANNEXES	193
BIBLIOGRAPHIE	196

INTRODUCTION

La littérature est un art de prédilection pour rendre compte de l'amour tragique, du sacrifice amoureux. De *Tristan et Iseut* à *La Princesse de Clèves* ou encore *Anna Karénine*, la passion a été l'objet de nombreux tourments. À l'origine, elle désigne l'ensemble des souffrances endurées par Jésus-Christ avant et pendant sa crucifixion¹. Aujourd'hui, la passion se définit comme un sentiment vif et intense envers quelqu'un ou quelque chose. En philosophie, la passion renvoie principalement à la conception de la subjectivité. Si pour Emmanuel Kant, elle est essentiellement une « maladie de l'âme² » ; pour les philosophes rationalistes, la passion brouille le jugement et empêche l'accès à la vérité, comme le souligne René Descartes : « On peut généralement nommer ses passions toutes les sortes de perceptions ou connaissances qui se trouvent en nous, à cause que souvent ce n'est pas notre âme qui les fait telles qu'elles sont, et que toujours elle les reçoit des choses qui sont représentées par elles³. » Ces philosophes s'opposent donc aux romantiques qui considèrent la passion comme synonyme de libération, ainsi que l'affirme Georg Hegel : « Cet intérêt, nous l'appelons passion lorsque, refoulant tous les autres intérêts ou buts, l'individualité tout entière se projette sur un objectif avec toutes les fibres intérieures de son vouloir et concentre dans ce but ses forces et tous ses besoins. En ce sens, nous devons dire que *rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion*⁴ ». Si les définitions sont très éparées et variées, nous

¹ « PASSION, n.f, est emprunté très précocement (v. 980, Passion) au latin *passio*, -onis formé sur *passum*, supin du verbe *patis* "souffrir" (→ pâtir). [...] Il est employé pour "action de subir de l'extérieur" s'opposant à *natura* (→ nature). Le mot désigne spécialement la souffrance physique, la douleur, la maladie (III^e s.) et il est employé en latin chrétien pour désigner les souffrances du Christ (textes patristiques depuis Tertullien) et celles des martyrs (397, concile de Carthage), puis, par métonymie, le dimanche avant Pâques où est commémorée la crucifixion (VII^e s.). », Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française : l'origine et l'histoire des mots*, Paris, Le Robert, 2016, p. 1645, « Passion ».

² « On discerne sans peine [le désir], aux passions, parce qu'elles se laissent conjuguer avec la réflexion la plus tranquille, parce qu'elles ne peuvent donc être inconsidérées à la manière de l'émotion, ni en conséquence impétueuses et passagères, enfonçant au contraire leurs racines, est donné de coexister même avec les subtilités de la raison, portent le plus grand tort à la liberté ; et si l'émotion est une *ivresse*, la passion est une *maladie* rebelle à toute médication et, par là, pire que tous les mouvements passagers de l'âme qui, du moins, éveillent le propos de s'amender ; la passion, à la place, est un ensorcellement qui refuse jusqu'à l'amendement. », Emmanuel KANT, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, dans *Œuvres philosophiques III. Les derniers écrits*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 392, 1986, p. 1081-1082, § 80 « Des passions ».

³ René DESCARTES, *Les passions de l'âme*, dans *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 40, 1952, p. 704, article 17 « Quelles sont les fonctions de l'âme ».

⁴ Georg HEGEL, *La raison dans l'Histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 108.

entendrons ici, sous le terme de la passion, la définition que donne Annie Ernaux dans son essai *L'Écriture comme un couteau* : « La passion c'est un état de jouissance total de l'être et d'enfermement dans le présent, une jouissance immédiate, c'est d'abord un état⁵. »

Annie Ernaux connaît cet engouement de la passion avec un diplomate russe qu'elle a aimé éperdument durant deux années, 1988 et 1989. Elle publie deux livres liés à cette passion amoureuse : *Passion simple*, récit autobiographique, publié en 1992, et le journal intime de cette période intitulé *Se perdre*, publié en 2001. Le projet d'Annie Ernaux, dans *Passion simple* et *Se perdre*, établit la nécessité de comprendre ce qu'est une femme sous l'emprise de la passion, tout en interrogeant sa propre représentation et celle du monde extérieur. La passion est avant tout un état psychique où le sujet tombe amoureux d'un être « perçu comme la source de tout bonheur possible⁶. » Toutefois, elle peut entraîner manque, attente et frustration. Jean Schmid, psychiatre et psychothérapeute, apporte une précision sur cet état subi, proche de la passivité :

La pensée de perdre le contact avec l'objet est vécue comme un malheur à peine imaginable ; les processus de pensée sont déformés et détournés dans le but d'un maintien (imaginaire) du lien avec l'objet (par le fait de penser sans cesse à lui), ceci pouvant entraîner des erreurs de jugement ; le jugement critique relatif à l'objet est inhibé ; le rapport avec la réalité ordinaire est pour l'essentiel maintenu, mais désinvesti dans les secteurs de cette réalité n'impliquant aucun lien à l'objet⁷.

Si la perte de l'être aimé est au centre des deux œuvres, *Passion simple* et *Se perdre* symbolisent surtout une douleur de la perte de soi, créée par l'attente. Ainsi, les choix et l'écriture d'Annie Ernaux mettent en lumière des différences génériques. Pourquoi avoir publié deux fois la même histoire dans des genres différents ? Pour quelles raisons avoir édité le récit autobiographique avant le journal intime ? Cette forme du journal intime crée un contraste net avec le récit autobiographique et pose la question des différentes représentations possibles de la femme. En effet, les deux œuvres appartiennent à l'écriture de soi et marquent ainsi une volonté de se représenter par un changement de genre, mais surtout par un changement d'énonciation. Si le

⁵ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, p. 119.

⁶ Jean SCHMID, « “Passion amoureuse et clivage du moi” : une théorie de la passion est-elle possible ? », [en ligne], dans *Psychothérapies*, vol. 28, 2008, p. 189. Consulté le 3 juin 2018. URL : <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2008-3-page-189.htm>> DOI : 10.3917/psys.083.0189

⁷ *Ibid.*, p. 189.

journal intime écrit, pour ainsi dire au jour le jour, la femme qui vit sa passion, le récit autobiographique traite de la femme qui a vécu sa passion. Ce changement de temporalité et le déplacement générique sont en lien avec la représentation de la femme et avec les marques formelles : l'orientation de ce travail est donc stylistique. C'est avant tout une recherche de la représentation de soi mais aussi une recherche des autres et de l'amant, dans le récit autobiographique tout comme le journal intime, qui passe par les enjeux énonciatifs.

Le « je » est au centre de l'écriture de soi et Annie Ernaux cherche à représenter la femme sous l'emprise de la passion dans un « je » complexe. Dans la préface *Écrire la vie*, elle souligne : « J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le "je" qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent⁸. » Ces voix qui circulent de « livre en livre », Annie Ernaux a souhaité les regrouper dans un unique ouvrage *Écrire la vie*, depuis la parution de son premier roman *Les Armoires vides* en 1974 à la publication de son roman total, *Les Années* en 2008, à l'exception de trois : *Ce qu'ils disent ou rien*, *La Vie extérieure* et *L'Usage de la photo*. L'auteur souhaite bien regrouper toutes ses œuvres, non pas par ordre de publication mais selon « l'ordre du temps de la vie⁹ », où elle se conçoit comme objet afin de découvrir des réalités plus générales. Elle signale dans sa préface cette nécessité d'écrire contre le temps et la vieillesse mais surtout son objectif de saisir la vérité¹⁰. Une citation qui ouvre ce livre fait ressortir le poids et l'importance de l'écriture intime dans ses œuvres : « J'ai cru, en rentrant à l'hôtel, à une heure et demie, que mon journal intime avait été volé. Extrême désarroi, comme si tout ce que j'avais vécu depuis le début de ce cahier était mort, définitivement hors d'atteinte, la mémoire ne suffisant pas¹¹. » Il s'agit bien d'un témoignage, où le « je » devient collectif comme Lyn Thomas l'affirme : « L'utilisation du « je » dans tous les textes ernauxiens jusqu'au plus récent permet aux autres aussi de le dire¹². » Les

⁸ Annie ERNAUX, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001b, p. 7.

⁹ « L'ordre des textes choisi ici n'est pas celui de l'écriture ni de leur parution, c'est l'ordre du temps de la vie, entre l'enfance et la maturité. », *ibid.*, p. 8.

¹⁰ « Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie : je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. », *ibid.*, p. 7.

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² Lyn THOMAS, « Annie Ernaux et ses lecteurs », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 32.

enjeux énonciatifs sont grands puisqu'il s'agit à travers le déplacement générique de comprendre les différentes représentations de la femme dans le monde qui est le sien.

Ainsi, de quelle manière le travail de l'énonciation par le déplacement générique participe-t-il à la représentation de soi dans la passion amoureuse au sein du récit autobiographique *Passion simple* et du journal intime *Se perdre* ?

La première partie se consacre à une approche générique et théorique. Pour l'approche générique, il s'agit de s'intéresser à la définition de l'écriture de soi afin d'étudier, plus spécifiquement, deux genres : le récit autobiographique et le journal intime. Ces derniers permettent à Annie Ernaux de se représenter et de représenter les autres dans un monde auquel elle appartient. En second lieu, à travers une approche théorique, définir les marques formelles de l'énonciation aidera à mieux comprendre les enjeux énonciatifs dans l'écriture d'Annie Ernaux. Ces deux approches précédentes révèlent combien les enjeux énonciatifs sont importants pour *Passion simple* et *Se perdre*.

Appuyée par une étude des marques énonciatives, à partir d'un relevé statistique des pronoms personnels et des tiroirs verbaux, la deuxième partie tente de mettre au jour les différentes représentations de la femme, de l'amant et du monde extérieur dans *Passion simple* et *Se perdre*. En raison du déplacement générique induit par les deux œuvres, les représentations ne sont pas les mêmes, avec un regard rétrospectif et donc une distance pour *Passion simple*, et une écriture quasi-simultanée à la situation d'énonciation, à l'expérience de la passion pour *Se perdre*.

L'objet de la troisième partie est de comprendre les différentes représentations de la femme à partir de la mise en scène de la passion. Cette écriture, mêlée à des références sociologiques et féministes, met en scène le tragique et la fatalité de cette histoire, où le « je » désigne non plus la femme, mais toutes les femmes. Par ces différentes représentations possibles de la femme, l'écriture revêt une dimension cathartique pour se purifier et se libérer des passions, dans un discours proche du monologue intérieur.

PREMIÈRE PARTIE :

APPROCHES GÉNÉRIQUES ET THÉORIQUES DE L'ÉNONCIATION DE L'ŒUVRE ERNAUSIENNE

Le récit autobiographique et le journal intime, deux genres appartenant à l'écriture de soi, sont au cœur des récits d'Annie Ernaux, plus précisément de *Passion simple* et *Se perdre*. Cependant, des particularités propres à chaque genre existent et il convient de les distinguer pour mieux comprendre les enjeux génériques. En effet, publier un journal écrit au jour le jour n'exige pas les mêmes conditions d'écriture que pour un récit autobiographique et, dans cette perspective il apparaît nécessaire d'étudier le déplacement générique qu'elle engage entre ces deux textes. Pour cela, cette première sous-partie se concentre sur une approche générique de l'écriture de soi, plus particulièrement sur le récit autobiographique et le journal intime. La théorie de l'énonciation, expliquée dans la deuxième partie, tend à prouver l'importance des enjeux énonciatifs. La dernière sous-partie mettra en lumière le déplacement générique qui crée différentes instances du « je », c'est-à-dire différentes mises en scène de la représentation spécifique donnée de la femme et de l'intime dans ces deux textes. Ce déplacement générique induit une étude spécifique de la représentation de soi et ce sont bien les enjeux énonciatifs de cette représentation qui nous intéressent dans cette première partie.

1. Approche générique : l'écriture de soi

L'écriture de soi prend une place importante chez les écrivains contemporains entre mémoires, confessions, souvenirs, essais, carnets ou journal intime. Libératrice, elle expose le « moi » comme sujet de recherche, objet d'analyse, d'interrogation, de spéculation ou d'investigation. Cependant, la forme autobiographique et le journal intime ne satisfont plus les écrivains contemporains qui expérimentent, cherchent une forme « autre » pour se dire. Entre l'évolution de l'identité et de la recherche identitaire, l'influence de la psychanalyse, les apports des sciences humaines, les raisons sont multiples, et peuvent expliquer l'émergence de formes nouvelles. Pour mieux comprendre les enjeux de l'écriture de soi et ce renouvellement, en d'autres

termes, les enjeux du déplacement générique chez Annie Ernaux, il est nécessaire d'étudier deux genres propres à l'écriture de soi : le récit autobiographique et le journal intime.

1.1. L'écriture de soi : l'acte du dévoilement du secret

Dans les *Confessions* de Saint-Augustin, la notion d'intime acquiert une place dans l'histoire de la littérature. C'est au cours de sa recherche, en particulier sous l'influence des livres platoniciens, que l'auteur découvre que le lieu de la vérité n'a pas son lieu propre au-dehors, mais au plus intime de l'âme. Les *Confessions* ne constituent pas un journal au sens où il ne s'agit pas d'une écriture journalière, mais d'une écriture qui se livre à une introspection spirituelle¹³. Si son genre est contesté¹⁴, il est indéniable que les *Confessions* présentent une forme autobiographique : le récit trace les trente-trois premières années de Saint-Augustin et semble constituer l'ancêtre de l'écriture de soi : il s'agit d'une quête de Dieu et d'un examen de conscience au plus profond de soi-même qui conduit l'individu à la voie de l'exploration et du dévoilement de l'intime. Si son œuvre demeure une source incontestable dans le champ de l'autobiographie, le genre moderne doit ses lettres de noblesse et sa fortune littéraire à Jean-Jacques Rousseau, notamment avec *Les Confessions*. Il ne s'agit plus de religion mais bien pour l'auteur de se justifier face aux hommes au sujet de l'abandon de ses enfants à l'assistance publique : « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et donc l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi¹⁵. » Rousseau, par son préambule, indique bien à son lecteur ses intentions mais surtout, revendique la singularité de son moi et c'est principalement son œuvre qui influence le genre autobiographique.

Se raconter, s'exposer et se mettre en scène réclament une solide introspection et une parfaite connaissance de soi. Ce sont bien là les principaux enjeux de l'écriture de soi. C'est à

¹³ « Toi, tu étais plus intime que l'intime de moi-même, et plus élevé que les cimes de moi-même », cet extrait est issu du livre III, VI, 11, SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962, p. 383.

¹⁴ « Les *Confessions* d'Augustin n'appartiennent à aucun genre littéraire clairement défini en tant que catégorie de discours et de codes, à aucun genre codifié car sans antécédent exact et sans véritable descendance. », Béatrice BAKHOUCHE, « La conversion de saint Augustin : modèle paradigmatique ou exemple atypique ? », dans *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, [en ligne], n° 6, 2009. Mis en ligne le 17 septembre 2009, consulté le 18 septembre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/cerri/520>>

¹⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 11, [1782] 1959, p. 5.

partir dès années 1970, que l'écriture de soi, comme l'indique Françoise Simonet-Tenant, professeur de littérature, gagne sa légitimité littéraire : « Depuis la fin des années 1970, on a assisté dans la recherche en sciences humaines, et tout particulièrement en littérature, à un retour du sujet, à la mise en valeur progressive des textes référentiels (autobiographie, journal personnel, correspondance¹⁶). » L'écriture de soi ne cesse d'alimenter l'immense domaine, riche et surprenant de la littérature intime : les sous-genres abondent entre les mémoires, les confessions, le journal intime, l'autobiographique ou encore l'autoportrait. Il est, par ailleurs, intéressant de constater à travers ses multiples sous-genres, que cette écriture n'est pas réservée aux hommes. Quelques femmes engagées intellectuellement ou politiquement se sont illustrées dans l'écriture de soi avec l'exemple de George Sand, considérée comme la fondatrice de « l'autobiographie au féminin ». Elle affirme dans *Histoire de ma vie* : « Écoutez ; ma vie, c'est la vôtre¹⁷. » C'est aussi le cas de Simone de Beauvoir qui s'illustre dans l'autobiographie avec *Mémoires d'une jeune fille rangée*, récit sur la construction d'une identité : « Je suis née à quatre heures du matin, le 9 janvier 1908, dans une chambre aux meubles laqués de blanc, qui donnait sur le boulevard Raspail¹⁸. » Elles ont contribué à bousculer le genre, loin de Rousseau ou de Chateaubriand, et se sont affirmées par leur engagement et leur volonté de présager un monde meilleur dans lequel les femmes acquièrent les mêmes droits que les hommes.

À présent, il s'agit de se concentrer sur les caractéristiques et les principaux questionnements de l'entreprise de l'écriture de soi pour mieux cerner ses enjeux. Comment se raconter soi-même ? Les raisons d'écrire sur son être intérieur sont diverses : se connaître soi-même, témoigner d'une expérience de vie particulière ou simplement exposer une altérité de soi. L'auteur se met ainsi en scène à travers un « je ». Il adopte une position singulière au sein de l'écriture : c'est le récit de sa propre vie qui est mis en jeu. Georges Gusdorf, philosophe et épistémologue spécialiste des écritures du moi, donne une définition simple et pertinente de l'écriture de soi :

¹⁶ Françoise SIMONET-TENANT (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux Actes », 2007, p. 13.

¹⁷ George SAND, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 227, 1970, p. 27.

¹⁸ Simone de BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée* dans *Mémoires 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 633, 2018, p. 3.

Toute écriture, à partir de la première, est écriture de soi, signature d'un individu qui s'ajoute à la nature, se donnant ainsi la possibilité d'en redoubler en esprit et d'en transfigurer les significations. Se dire soi-même, s'énoncer et s'annoncer à la face du monde et des hommes, c'est se présenter à soi-même sous un jour nouveau, même si l'on se borne à s'affirmer tel que l'on est ou tel que l'on croit être¹⁹.

C'est bien la subjectivité, la mémoire et l'expérience de l'auteur qui sont mises en scène à travers le récit, comme l'affirme Thomas Clerc, spécialiste de l'écriture introspective : « L'écriture de soi se présente ainsi comme traversée de lieux rhétoriques empreints d'une puissance particulière, dont la subjectivité tient lieu de vérité²⁰. » Par conséquent, l'écriture de soi se définit par une quête identitaire dans laquelle l'auteur est le narrateur et le protagoniste de son histoire. La création d'un être de papier, double de l'auteur, permet d'exister dans un monde singulier, comme le confirme Bruno Blanckeman : « Le récit semble se théoriser comme le lieu écrit d'une parole singulière, le lien posé de soi à soi-même. L'identité subjective s'y construit dans la tension maintenue entre sa dimension réflexive (une conscience d'être irréductible) et sa dimension narrative (une projection existentielle fluide²¹). »

L'écrivain façonne sa propre identité en organisant la narration et les choix des épisodes²². Néanmoins, l'écriture de soi n'est-elle pas la quintessence même de l'esprit amenant à une libération et purification de soi-même ? N'est-ce qu'un simple miroir de sa vie ? Cette écriture de soi impose une interprétation et une redéfinition de son propre moi. Cette dernière rend donc compte d'une connaissance approfondie et rigoureuse de sa propre représentation, comme le souligne Georges Gusdorf :

¹⁹ Georges GUSDORF, *Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991a, p. 22.

²⁰ Thomas CLERC, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette supérieur, « Ancrages », 2001, p. 50.

²¹ Bruno BLANCKEMAN, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « critique », 2002, p. 114

²² « Le récit autobiographique s'inspire toujours, au moins pour une part, du souci de donner sens, de rendre raison, de dégager une logique à la fois rétrospective et prospective, une consistance et une constance, en établissant des relations intelligibles, comme celle de l'effet à la cause efficient ou finale, entre les états successifs, ainsi constitués en étapes d'une développement nécessaire. », Pierre BOURDIEU, « L'illusion biographique », [en ligne], dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, p. 69. Mis en ligne le 23 avril 2018, consulté le 8 octobre 2018. URL : <https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317>

Le récit de vie dans son authenticité n'est pas une récapitulation de ce qui a lieu, mais nécessairement une interprétation, c'est-à-dire une œuvre de soi sur soi. L'écriture elle-même joue dans la circonstance un rôle d'intervention active ; l'écrivain de soi ne se contemple pas « au miroir de l'écriture », l'écriture n'est pas un miroir, mais un instrument d'intelligibilité sur le chemin de soi à soi²³.

Afin de créer une connivence avec le lecteur, une authenticité des faits doit être prise en compte, comme l'explique Georges Gusdorf : « Instruire le lecteur n'est pas un but annexe mais fondateur de l'écriture de soi, qui est posée par ses adeptes, on l'a dit, comme essentiellement destiné à autrui²⁴. » L'écriture de soi prend pour témoin son lecteur, celui-ci acquiert un statut de témoin ou de confident qui obéit à une visée symbolique. C'est donc un moyen de dévoilement de soi à travers un public ciblé. Elle rend possible la représentation de soi mais assure aussi une réalisation de l'identité :

Écrire qui je suis, c'est faire acte de volonté, non seulement volonté d'écrire, mais préalablement volonté d'être, de rassembler les éléments épars de ce que je suis, de constituer l'unité et l'identité de mon être temporel dans le devenir de mon histoire. L'écriture ne vient pas figurer cette unité une fois réalisée ; elle assure à mesure la réalisation de cette identité²⁵.

Cependant, l'auteur rencontre parfois quelques difficultés face à sa propre représentation. Faut-il écrire la vérité ? Comment écrire et dire toute la vérité à partir de simples souvenirs ? Les récits et les expériences de vie permettent à l'écriture de soi de se positionner au-delà d'une simple écriture de soi-même. Sans se limiter au genre du mémoire ou des confessions, l'écriture de soi attire de nombreux auteurs contemporains par la richesse de ses procédés d'écriture mis en œuvre notamment pour le récit autobiographique et le journal intime. Le récit autobiographique est une première étape de la réalisation de soi et à la création d'une nouvelle représentation à travers différentes instances narratives.

²³ Georges GUSDORF, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991b, p. 393.

²⁴ Thomas CLERC, *op. cit.*, 2001, p. 57-58.

²⁵ Georges GUSDORF, *op. cit.*, 1991b, p. 398.

1.2. Le récit autobiographique : un récit temporel

Pour Philippe Lejeune, universitaire français spécialiste de l'autobiographie, le récit autobiographique se définit comme un : « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité²⁶. » L'autobiographie est donc le récit que fait une personne réelle, c'est-à-dire l'auteur, de sa propre vie, de sa propre expérience de vie, dans un moment donné de son existence. De l'enfance, à l'adolescence ou à la maladie, tous les moments sont propices à l'écriture autobiographique. Cette dernière devient un moyen pour l'auteur de chercher à se représenter, pour mieux se connaître, comme le déclare Philippe Miraux : « Ce que recherche l'autobiographe lorsqu'il décide d'écrire, c'est l'origine de soi, le petit moment essentiel qui a programmé sa personnalité et a mis en jeu son devenir²⁷. » L'autobiographie prend la forme d'un récit chronologique qui suit les différentes périodes de son existence dans un projet d'écriture délimité. Il engage la fidélité du réel et du vécu et non plus une imitation, Thomas Clerc apporte une précision : « Alors que le roman cherche à reproduire l'image de la réalité par le langage conformément à la théorie de la *mimésis*, l'autobiographie, en rapportant des faits réels, c'est-à-dire vérifiables, cherche la fidélité au réel vécu et non l'imitation du réel²⁸. »

L'auteur, à travers le récit autobiographique, revendique l'engagement d'être authentique, sincère et de dire la vérité sur lui mais aussi sur le monde qui l'entoure. C'est un contrat d'authenticité qui lie l'auteur mais également le lecteur que Philippe Lejeune a appelé le pacte référentiel. L'auteur s'engage à restituer avec exactitude et fidélité son passé :

Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non « l'effet de réel », mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un « pacte référentiel », implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend²⁹.

²⁶ Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

²⁷ Jean-Philippe MIRAUX, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996, p. 29.

²⁸ Thomas CLERC, *op. cit.*, 2001, p. 24.

²⁹ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, 1975, p. 36.

Le récit autobiographique engendre donc un pacte autobiographique selon Philippe Lejeune. En effet, l'identité se construit à travers trois figures symboliques : l'auteur, le narrateur et le personnage. En raison de cette identité, le pronom personnel dominant est la première personne du singulier. La maîtrise du « je » sur le texte et sur sa propre mise en scène apparaît alors comme le fondement de l'autobiographie. Ce dernier n'est pas uniquement la pure instance verbale que conçoit Benveniste³⁰ mais bien une figure, représentation d'un phénomène de discours qui ordonne les autres et s'attribue le premier rôle, selon Mikhaïl Bakhtine³¹. Le sujet n'est pas purement linguistique mais devient ontologique : le « je » assume tous les rôles.

Afin de parvenir à une authenticité du récit, l'auteur alterne entre les temps du discours et récit³². Il reconstitue, d'une part, son passé au moyen du temps du souvenir, plus ou moins éloigné de la situation d'énonciation et, d'autre part, son présent au moyen du temps de l'écriture, c'est-à-dire un temps ancré dans la situation d'énonciation. Cette alternance des tiroirs verbaux permet à l'auteur de s'identifier dans une situation d'énonciation précise tout en prenant un recul critique sur l'instant passé. Damien Zanone, spécialiste de la littérature autobiographique et romanesque, précise que cette alternance est un moyen de créer une continuité temporelle et donne la possibilité à l'auteur d'exprimer des critiques face à sa propre représentation : « Il y a cependant une spécificité de l'emploi des temps dans l'autobiographie (par rapport au roman) qui est manifestée par la très libre alternance du passé et du présent qu'elle pratique : c'est que le narrateur n'hésite guère à intervenir directement, que l'histoire et le discours s'y entremêlent constamment³³. » Le récit autobiographique engendre un regard rétrospectif et suppose, par conséquent, une opposition précise entre le moi raconté et le moi qui raconte. Un écart temporel se crée : ce sont deux perspectives énonciatives différentes, ainsi que l'affirme Philippe Gasparini : « Dédoublant sa conscience en sujet racontant et objet observé, il se projette simultanément dans le présent et le

³⁰ « À quoi donc *je* se réfère-t-il ? A quelque chose de très singulier, qui est exclusivement linguistique : *je* se réfère à l'acte de discours individuel où il est prononcé, et il en désigne le locuteur. », Émile BENVENISTE, « De la subjectivité dans le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, « Tel », Paris, 1966, p. 260.

³¹ « La valeur biographique peut être le principe organisateur qui dit la vie d'un autre, mais il peut aussi être le principe organisateur de ce que j'aurai moi-même vécu, du récit qui dit ma propre vie, et il peut donner sa forme à la conscience, à la vision, au discours, que j'aurai sur ma propre vie. », Mikhaïl BAKHTINE, « L'Autobiographie et la Biographie » dans *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 157-158.

³² « Le mode tranquille sur lequel s'effectue la remémoration de mon propre passé lointain est de nature esthétique et, formellement, l'évocation se rapproche du récit. », Mikhaïl BAKHTINE, *op. cit.*, 1984, p. 159.

³³ Damien ZANONE, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996, p. 13.

passé, à l'intérieur et à l'extérieur de lui-même, acteur et spectateur du même film³⁴. » Dans cette mise en scène du « je », le récit autobiographique ne saurait se faire sans tenir compte de l'existence de l'auteur dans le présent de l'écriture. Mikhaïl Bakhtine met l'accent sur les différences qui existent entre les deux composantes de l'instance du narrateur autobiographique :

Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme *narrateur* (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde *représenté*, il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, représentant, celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image³⁵.

Le récit autobiographique constitue bien une représentation de soi et non pas l'imitation absolue de la vie de l'auteur, comme le souligne Philippe Vilain dans son ouvrage *Défense de Narcisse*³⁶. C'est donc le récit de la vie d'une personne qui se raconte elle-même, au moyen de la rétrospection et de la première personne du singulier. Toutefois, certains autobiographes, comme Marguerite Duras dans *L'Amant* ou Annie Ernaux dans *Mémoire de fille*, préfèrent la deuxième et troisième personne du singulier afin d'exprimer une distance entre deux identités précises, celle du présent et celle du passé, c'est-à-dire entre le moi présent et le moi passé :

L'identité se définit à partir des trois termes : auteur, narrateur et personnage. Narrateur et personnage sont les figures auxquelles renvoient, à l'intérieur du texte, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ; l'auteur, représenté à la lisière du texte

³⁴ Philippe GASPARINI, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, coll. « poétique », 2004, p. 154.

³⁵ Mikhaïl BAKHTINE, « Formes du temps et du chronotope », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 396.

³⁶ « Croire que l'écriture autobiographique possède la fonction magique de sauver de l'oubli de son passé, de se connaître, de se retrouver dans l'univers du langage, de se remplacer et de se transformer en un objet littéraire transcendant, paraîtra, en effet, éminemment dérisoire, puisque la littérature ne permet jamais de retrouver de soi qu'une image imparfaite, un fantôme, une ombre, et puisque son ambition, quasi sisyphéenne, condamne d'emblée son auteur à demeurer dans l'inconsolation permanente. », Philippe VILAIN, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 17-18.

par son nom, est alors le référent auquel renvoie, de par le pacte autobiographique, le sujet de l'énonciation³⁷.

Annie Ernaux, en écrivant *Passion simple*, est consciente de ces enjeux et son but est avant tout de nature littéraire : créer un nouveau genre³⁸. L'écriture dépouillée³⁹ de l'intime, à l'image de sa passion singulière, vient bouleverser les codes du récit qui « reflète l'état de la littérature de nos jours, et qui cherche à éviter toute notion de classement⁴⁰ ». Pour cela, l'auteur refuse d'être catégorisé dans l'autofiction ou le récit, et prévient son lecteur dans *Passion simple* : « (Il est possible que l'obligation de répondre à des questions du genre "est-ce autobiographique ?", d'avoir à se justifier de ceci et cela, empêche toutes sortes de livres de voir le jour, sinon sous la forme romanesque où les apparences sont sauvées⁴¹.) » C'est bien l'originalité d'Annie Ernaux : avoir recours à la démarche autobiographique non pour parler de soi, ni même pour évoquer les autres ou la passion en elle-même, mais bien pour établir un lien avec les autres. Pour cela, elle brouille l'identité de la femme. Bien que le « je » soit Annie Ernaux pour le lecteur, elle n'est jamais nommée par son identité dans le texte, mais uniquement par des pronoms, et principalement par le pronom personnel de la première personne du singulier : « Je n'arrivais pas, pourtant, à le quitter, pas plus que je n'ai pu quitter A. l'année dernière, au printemps, quand mon attente et mon désir de lui étaient ininterrompus⁴². » Elle précise dans un article, concernant l'identité de la femme : « "Je" dans *Passion simple*, ce n'est pas moi ! Je veux dire que, dès le moment où je me suis mise à écrire, j'étais "une femme" à qui il est arrivé de vivre une passion, pas Annie. C'est d'ailleurs toute la différence avec le journal, *Se perdre*, où je suis moi, citant

³⁷ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, 1975, p. 35.

³⁸ « Non seulement le projet d'Annie Ernaux serait donc avant tout de nature littéraire, mais encore ambitionnerait-elle *in fine* de créer un nouveau genre bouleversant les hiérarchies littéraires toxiques les mieux établies. », Isabelle CHARPENTIER, « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », Versailles, Université de Versailles, 2006. Mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 26 août 2017. URL : <<http://contextes.revues.org/74>> ; DOI : 10.4000/contextes.74

³⁹ « En fait, cette écriture extrêmement dépouillée, visant épure dans la concision, l'ellipse, la simplicité, est la sienne depuis toujours. », Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007, p. 52.

⁴⁰ Matthew JANES, « De *Passion simple* à *Se perdre* : l'apprentissage du lecteur d'Annie Ernaux », [en ligne], mémoire de maîtrise, Department of French and Spanish, Memorial University of Newfoundland, 2004, p. 17.

⁴¹ *PS*, p. 69-70.

⁴² *Ibid.*, p. 69.

d'ailleurs mon prénom prononcé par S.⁴³ » De surcroît, Annie Ernaux utilise l'imparfait pour décrire son histoire : le temps est donc suspendu et non révolu comme le passé simple. Enfin, le récit autobiographique doit tourner autour de la vie de l'auteur mais ni le narrateur, ni sa vie ne sont au centre du texte. Toutes les pensées du narrateur vont au sujet d'A. et passent principalement par une description des choses autour de cet amant comme les vestiges de leur rendez-vous, de ses vêtements, de sa manière de s'habiller, de la vaisselle sale sur la table. Consciente des enjeux génériques, Annie Ernaux produit ainsi un « je » complexe pour témoigner une expérience collective qui devient comme une voix générique.

À l'inverse, le journal intime se caractérise par une écriture au jour le jour, datée par ordre chronologique et non-destiné à être publié. Cependant, ce genre a suscité de nombreuses critiques car il n'obéit à aucune règle, son écriture est principalement une écriture de liberté, il ne bénéficie, comme l'indique Béatrice Didier, d'aucune « loi esthétique fixée à l'avance par quelque art poétique⁴⁴. » Ces deux genres se distinguent aussi par leurs tiroirs verbaux : si le récit autobiographique se concentre sur un temps de la narration⁴⁵ avec le passé simple et l'imparfait, le journal intime se concentre sur le temps vécu par l'auteur avec le présent et le passé composé.

1.3. Le journal intime : un critère de vérité

Le journal intime se distingue du récit autobiographique par sa présentation formelle : il ne s'agit plus d'une narration continue mais d'une écriture fragmentaire qui expose au fil des jours la propre représentation de l'auteur dans un monde qui est le sien. La spécificité du journal intime se comprend surtout relativement à celle du récit autobiographique. Celui-ci consiste à rapporter au jour le jour les événements vécus par l'auteur et s'intéresse avant tout aux pensées et aux sentiments de l'auteur. Michel Braud, spécialiste des écrits autobiographiques et du journal intime, donne une définition éclairante du journal : « Évocation journalière ou intermittente d'événements

⁴³ Alain SCHAFFNER, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES (dir.), Paris, Éditions Stock, 2014, p. 276.

⁴⁴ Béatrice DIDIER, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaire de France, 1976, p. 7.

⁴⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 129. L'auteur établit une différence entre le temps de l'histoire (TH) c'est-à-dire le temps qui s'écoule dans la vie des personnages et le temps du récit (TR) qui comprend le temps de la narration, c'est-à-dire un temps qui se mesure en lignes, pages ou volumes. Le rythme varie alors en fonction de ces deux temps où il distingue plusieurs mouvements narratifs : la scène (TR = TH), la pause (TR = n, TH = 0), le sommaire (TR < TH) et l'ellipse (TR = 0, TH = n).

extérieurs, d'actions, de réflexions ou de sentiments personnels et souvent intimes, donnés comme réels et présentant une trame de l'existence du diariste⁴⁶. »

Tentative pour établir une communication avec soi-même, le journal intime a longtemps correspondu à une esthétique du secret : « Pendant longtemps, le journal personnel, loin de viser à la publication, se vouait au secret et excluait l'idée de divulgation ou de communication⁴⁷. » Sa pratique connaît un tournant dans les années 1910-1920 où le journal est désormais conçu et écrit pour être lu⁴⁸. Il possède bien une fonction exutoire et depuis l'apparition d'Internet, cette pratique s'est davantage développée dans les années 1990 avec les blogs. Aujourd'hui, ainsi que le note Michel Braud, le journal intime prend une nouvelle tournure dans le monde littéraire et devient un moyen de dévoilement de soi efficace auprès du public :

Longtemps considéré comme un discours ordinaire, parent de l'agenda et du livre de comptes, et comme une écriture à fin personnelles, sans composition, le journal personnel est devenu aujourd'hui, dans les publications de grande diffusion et sur Internet, l'une des formes les plus communes de témoignage individuel, quelle que soit l'expérience vécue⁴⁹.

Le journal intime est donc une réalisation personnelle où l'auteur écrit au moyen de la première personne du singulier afin de se mettre en scène et de s'exposer. Il est à la fois auteur, narrateur et personnage principal de son journal :

Le journal se présente donc comme un genre du *je* en prise sur sa situation d'écriture. Le diariste écrit et se montre en train d'écrire dans un contexte particulier. Cette évocation, je l'ai indiqué, est le signe de l'ancrage de l'écriture dans le réel du vécu, et

⁴⁶ Michel BRAUD, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Édition du Seuil, coll. « poétique », 2006, p. 9.

⁴⁷ Jacques LECARME, Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 243.

⁴⁸ D'après Alain Girard, c'est à partir des années 1910-1920 que le journal intime « prend définitivement les caractères d'un genre reconnu comme tel. », Alain GIRARD, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 88.

⁴⁹ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2006, p. 7.

elle dessine le cadre dans lequel la voix intime parle, elle sert de décor à cette parole de soi⁵⁰.

Le journal intime crée deux instances narratives du « je ». C'est à travers ce dédoublement et cette redéfinition de soi que l'auteur apparaît comme sujet mais aussi objet de sa propre représentation, ainsi que le relève Béatrice Didier, critique littéraire et spécialiste des écrits à caractère autobiographique, dans *Le Journal intime*, référence incontournable du genre :

Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit. Ce deuxième personnage est souvent doué d'une sorte de supériorité par rapport au premier. Mais quelle que soit la hiérarchie, ce qui reste fondamental dans le journal, c'est que le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours⁵¹.

Le projet de recomposer sa vie à travers un journal intime permet de consigner des événements d'actualité et de s'inscrire dans un contexte historique précis. Ce dernier évoque différentes périodes de l'existence de l'auteur : de l'enfance à la vieillesse, en passant par l'adolescence. Le journal intime est ancré dans le quotidien de l'auteur et marque l'écoulement de la temporalité en refusant la rétrospection : « Refusant la cohérence narrative de la rétrospection, le journal s'attache à saisir le flux du temps, son passage : la trace d'une existence qui s'écoule⁵². » Il y a bien une véracité du propos qui entre en jeu avec le refus de la rétrospection et de l'illusion. Ce n'est pas une imitation mais bien des faits réels que l'auteur soumet à son lectorat, comme l'affirme Michel Braud : « L'écriture du journal se place continuellement en recul par rapport à elle-même, se réinterprète et se présente comme animée par une dynamique d'authenticité, de refus de l'illusion⁵³. » Le journal intime est bien un récit factuel et se distingue sur certains points du récit autobiographique. En effet, souvent, il ne recouvre qu'une période de l'existence de l'auteur et les faits sont consignés chronologiquement et sont datés. La date tient un rôle

⁵⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁵¹ Béatrice DIDIER, *op. cit.*, 1976, p. 116.

⁵² Françoise SIMONET-TENANT, Michel BRAUD, Jean-Louis JEANELLE, Philippe LEJEUNE, Véronique MONTÉMONT, *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Éditions Champion, 2007, p. 770, « le flux du journal ».

⁵³ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2006, p. 58.

considérable car elle authentifie le récit⁵⁴ et, surtout, car elle est « le signe d'une situation temporelle toujours nouvelle, et donc du passage des jours. Le mouvement de l'existence est reproduit par celui du journal⁵⁵. » C'est un moyen pour l'auteur de s'inscrire dans une chronologie précise, sans aucune perspective de publication, où il est l'unique destinataire de son journal :

Lire et relire son journal, comme font tous les intimistes, c'est tenter de retrouver ces instants, de les multiplier et de les agrandir, en même temps que se définir soi-même. C'est échapper au vide qui compose les intervalles entre ces instants, c'est s'assurer de sa propre existence⁵⁶.

Le journal intime est principalement une écriture du présent qui crée une continuité temporelle et s'inscrit dans une situation d'énonciation précise : « L'énonciation immédiate au présent est en prise sur l'émotion éprouvée et sur la sensation du fait même de vivre, mais elle donne également accès à la saisie du temps qu'en a le diariste, au moment où il passe⁵⁷. » Il y a bien une coïncidence entre le temps de l'histoire et le temps de la narration, entre le moi raconté et le moi qui raconte. Le journal intime est donc un recueil de moments vécus, où le moi ne s'y livre que dans une fragmentation temporelle. Cette conjoncture des temps permet à l'auteur d'avoir un recul nécessaire et un point de vue critique sur sa propre représentation, ainsi que le souligne Sébastien Hubier : « Or, c'est peut-être précisément par ce rapport au temps passé, apparemment perdu mais toujours ressuscité par l'écriture, que l'intimiste essaie de connaître mieux son caractère, ses travers, ses qualités naturelles⁵⁸. » Le journal intime implique ainsi une simultanéité du discours et du vécu.

⁵⁴ « L'étymologie de "date" rappelle l'origine juridique du terme ; "date" est emprunté (1281) au latin médiéval *data* : *data littera*, *data chartra* ("lettre donnée") sont les premiers mots de la formule attestant la date à laquelle un acte a été rédigé. Ainsi on peut observer un "effet-date" dans les textes référentiels qui est celui de l'authenticité. », Françoise SIMONET-TENANT, Michel BRAUD, Jean-Louis JEANELLE, Philippe LEJEUNE, Véronique MONTÉMONT, *op. cit.*, 2017, p. 234, « date ».

⁵⁵ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2006, p. 113.

⁵⁶ Alain GIRARD, *op. cit.*, 1963, p. 498.

⁵⁷ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2006, p. 125.

⁵⁸ Sébastien HUBIER, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 74. Sébastien Hubier emploie la notion d'intimiste pour définir celui qui écrit son journal. Il convient mieux d'utiliser, dans ce mémoire, la notion de diariste, néologisme de Michèle Leleu, dans *Les journaux intimes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1952.

C'est dans ce contexte que s'inscrit la publication du journal intime *Se perdre*. Annie Ernaux confie à Fabrice Thumerel dans un entretien, de pratiquer cette forme d'écriture depuis l'âge de seize ans. Elle écrit son premier journal intime suite à une déception : celle de ne pas pouvoir se rendre au bal à défaut d'avoir une robe décente⁵⁹. Si dans *Passion simple*, l'identité de la femme n'est pas révélée, elle est connue pour le lecteur dans *Se perdre* : « Dormi vaguement vingt minutes. Hier soir, appel rituel de S. : « “An-nie, tu vas bien ? — J'ai été malade⁶⁰”. » Ce journal intime rend compte de la représentation et de la transformation de la femme au jour le jour. Annie Ernaux, attirée dans cette liaison amoureuse par le goût de l'interdit, ressent bien qu'elle est en train de vivre une histoire particulière. Ce dernier témoigne alors de la progression de leur histoire d'amour, qui devient un compte rendu des visites de son amant. Ce que l'on nomme traditionnellement un journal intime ne l'est qu'en apparence : le journal intime *Se perdre* devient entre les mains du lecteur un autre livre, d'un autre genre, proche d'un récit où l'auteur interroge régulièrement son passé : « Il n'est pas venu à mon dîner et c'était sans doute beaucoup mieux. Je ne suis pas sûre que cette invitation ait été une bonne idée. C'est fini⁶¹. » ou son avenir proche : « Comme la fin d'octobre sera dure, puisqu'elle signera la fin de nos relations avec l'arrivée de sa femme. Mais pourra-t-il y renoncer facilement⁶² ? » L'écriture de ce journal intime, qui devient une mise en danger de soi-même, sans faux-semblants⁶³, permet à Annie Ernaux de respecter le pacte d'authenticité en datant l'intégralité de ses entrées⁶⁴ : le rythme de l'écriture du journal devient témoin du rythme de son existence et de l'attente de cet homme.

De surcroît, cet approfondissement de soi à travers les genres présuppose une question de mise en scène et des choix stylistiques précis, comme le précise Thomas Clerc : « Le fait qu'il

⁵⁹ « Ce soir-là, à Yvetot, il y a un bal chic où il m'est interdit d'aller — par une conjugaison de la loi maternelle “tu es trop jeune” et de la loi sociale, pas de robe à danser, comme cela se fait alors. », Fabrice THUMEREL, « Ambivalences et ambiguïtés du journal intime » dans *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, de Fabrice THUMEREL (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 245.

⁶⁰ *SP*, p. 153.

⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶² *Ibid.*, p. 31.

⁶³ « Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte. », *ibid.*, p. 377.

⁶⁴ Myriam SEYT, à travers un relevé statistique, rend compte de toutes les entrées du journal intime et de sa régularité, dans « "J'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres" : étude du journal intime d'Annie Ernaux, "Se perdre" », [en ligne], mémoire de master, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010, p. 18. URL : <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517163/document>>

s'agisse d'écrits référentiels, c'est-à-dire tournés vers le réel, ne doit pas autoriser une lecture mimétique. Au contraire, la question de la mise en scène et des choix stylistiques se pose avec encore plus d'acuité⁶⁵. » C'est bien à travers les procédés énonciatifs que les interprétations de la femme deviennent possibles dans *Passion simple* et *Se perdre*, et il apparaît nécessaire de confronter ces genres à une autre approche : la stylistique et plus particulièrement l'énonciation afin d'étudier la représentation de soi. L'écriture de soi, à travers le « je », teste bien toutes les différentes représentations de la femme au sein de la passion amoureuse.

⁶⁵ Thomas CLERC, *op. cit.*, 2001, p. 77.

2. Approche théorique : les marques formelles de l'énonciation

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, une nouvelle discipline prend forme : la stylistique. Cette approche finit par s'affirmer comme une étude de la langue spécifique d'un ou plusieurs écrivains⁶⁶. Toutefois, la définition de la stylistique est très problématique et les études sur cet objet peinent à s'accorder sur une définition commune. Anne Herschberg Pierrot souligne : « On ne parle plus guère de style en littérature. [...] Le style n'est pas, semble-t-il, l'enjeu de la stylistique littéraire, tandis que dans les arts, le style est étudié à l'écart d'une stylistique⁶⁷. » Nous entendrons ici sous le terme stylistique le sens que lui donne *Le Trésor de la langue française* : une « discipline qui a pour objet le style, qui étudie les procédés littéraires, les modes de composition utilisés par tel auteur dans ses œuvres ou les traits expressifs propres à une langue⁶⁸. » Les approches énonciatives et stylistiques sont étroitement liées : elles se définissent comme la mise en présence du sujet dans le texte, et cela commence par la mise en œuvre de la langue lors de l'acte d'énonciation. De surcroît, l'approche énonciative est une approche essentielle chez Annie Ernaux, d'une part en raison de son déplacement générique qui induit des formes d'instances énonciatives différentes, et d'autre part du fait des enjeux de représentations étroitement liés à l'énonciation.

2.1. L'énoncé et la situation d'énonciation

Dans le prolongement de la grammaire structurale dans les années 1960, l'énonciation permet d'approfondir les concepts mis en place dans les années 1950 par le linguiste Émile Benveniste et d'inscrire une nouvelle relation entre la linguistique et la littérature. Dominique Maingueneau, spécialiste de linguistique et d'analyse du discours, écrit : « c'est à partir des années 1980 que les théories de l'énonciation et une approche linguistique de la cohésion et de la

⁶⁶ « C'est seulement dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'est apparue une discipline, en l'occurrence la stylistique, qui entendait faciliter l'interprétation des textes en s'appuyant sur une étude des faits de langue caractéristiques du « style » d'un écrivain ou d'un ensemble d'écrivains. », Dominique MAINGUENEAU, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, [1986] 2007, p. 3.

⁶⁷ Anne HERSCHBERG-PIERROT, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin Sup, 2005, p. 3.

⁶⁸ Le Trésor de la Langue Française informatisé, *TLFi*, [en ligne], Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), UMR CNRS-Université Nancy 2, achevée en 2004, « Stylistique ». Nous utiliserons cette abréviation pour les prochaines mentions de cette référence : *TLFi*, *op. cit.*

cohérence textuelle ont permis de définir sur des bases nouvelles les relations entre linguistique et littérature⁶⁹. » Avant de se concentrer sur la notion d'énonciation, il convient d'établir quelques éléments de contextualisation historique. Ferdinand de Saussure, considéré comme le précurseur du structuralisme en linguistique, établit une différence entre la langue et le langage, et précise alors que l'objet d'étude de la linguistique est la langue. Il définit cette dernière comme « un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaires, adoptées par le corps social pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus⁷⁰. » La langue est alors perçue comme un outil de communication, comme « une convention adoptée par les membres d'une communauté linguistique⁷¹. » Elle n'est pas commune à tous les êtres humains mais seulement à un groupe de personnes⁷² — il faut être deux pour pouvoir utiliser la langue⁷³. Contrairement au langage, la langue nécessite un apprentissage et s'acquiert au fur et à mesure de sa vie. Enfin, toute langue constitue un système complexe réunissant un ensemble de mots et un ensemble de règles de fonctionnement. Dominique Maingueneau apporte une précision : « La langue possède donc un élément dont la fonction est de permettre la prise en charge de l'énonciation par des sujets singuliers⁷⁴. » La langue est abstraite par sa dimension virtuelle contrairement au discours qui résulte de sa mise en œuvre, de son actualisation.

Le langage renvoie, quant à lui, à la capacité que chacun d'entre nous possède pour communiquer et interagir avec le monde extérieur, les hommes. C'est une capacité universelle et innée de l'homme. Contrairement à la langue, le langage est un système organisé où chaque élément occupe une place précise. Ferdinand de Saussure distingue ces deux notions : « l'exercice du langage repose sur une faculté que nous tenons de la nature, tandis que la langue est une chose

⁶⁹ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 6.

⁷⁰ Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, publié par Charles BALLY, Albert SECHEHAYE, Paris, Payot, Collection Bibliothèque scientifique, [1913] 1965, p. 25.

⁷¹ Dominique MAINGUENEAU, Jean-Louis CHISS, Jacques FILLIOLET, *Introduction à la linguistique française*, Paris, Hachette Éducation, 2017, p. 28.

⁷² « Si nous pouvions embrasser la somme des images verbales emmagasinées chez tous les individus, nous toucherions le lien social qui constitue la langue. C'est un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté, un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau, ou plus exactement dans les cerveaux d'un ensemble d'individus ; car la langue n'est complète dans aucun, elle n'existe parfaitement que dans la masse. », *ibid.*, p. 30.

⁷³ « Cet acte suppose au moins deux individus ; c'est le minimum exigible pour que le circuit soit complet. », *ibid.*, p. 27.

⁷⁴ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 8.

acquise et conventionnelle⁷⁵ ». Le langage et la langue se différencient donc par le fait que la langue est la manifestation d'une faculté propre à l'humain, c'est-à-dire le langage.

La parole désigne une des deux composantes du langage qui consiste en l'utilisation de la langue : « Pour trouver dans l'ensemble du langage la sphère qui correspond à la langue, il faut se placer devant l'acte individuel qui permet de reconstituer le circuit de la parole⁷⁶. » La pratique de la parole est l'usage quotidien qui alimente la conception de la langue. La parole est « un acte individuel de volonté et d'intelligence, dans lequel il convient de distinguer « les combinaisons par lesquelles le sujet parlant utilise le code de la langue en vue d'exprimer sa pensée personnelle⁷⁷ ». De plus, c'est « le mécanisme psycho-physique qui lui permet d'extérioriser ces combinaisons⁷⁸. » Le sujet parlant utilise bien un code qui lui-même devient un outil.

Benveniste prend en considération la définition de la langue, du langage et de la parole de Saussure mais la déplace pour prendre en compte deux nouveaux aspects : la construction du sens et les conditions de réalisation du discours. Ce déplacement de définition est motivé par la prise en considération de la référence, c'est-à-dire du rapport entre le discours et le monde. Pour Catherine Kerbrat-Orecchioni, linguiste spécialiste de ces questions, l'énonciation désigne « l'ensemble des phénomènes observables lorsque se met en branle, lors d'un acte communicationnel particulier, l'ensemble des éléments [...] schématisés⁷⁹. » Benveniste ne conserve pas le terme de parole mais il désigne l'actualisation de la langue par le terme de discours⁸⁰. C'est à partir de cette définition que le champ théorique de l'énonciation prend forme comme le souligne Dominique Maingueneau :

En réfléchissant en termes d'énonciation, on a en effet accès à des phénomènes linguistiques d'une grande finesse (modalités, discours rapporté, polyphonie,

⁷⁵ Ferdinand de SAUSSURE, *op. cit.*, [1913] 1965, p. 25.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, [1980] 1999, p. 32.

⁸⁰ « Quand l'individu se l'approprie, le langage se tourne en instances de discours, caractérisées par ce système de références internes dont la clef est je, et définissant l'individu par la construction linguistique particulière dont il se sert quand il s'énonce comme locuteur. », Émile BENVENISTE, « La nature des pronoms », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, «Tel», Paris, 1966, p. 255.

temporalité, détermination nominale, méta-énonciation...), où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription des partenaires de l'énonciation dans le discours⁸¹.

Les définitions de l'énonciation sont riches : d'après Benveniste, c'est « la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation⁸². » Elle suppose la conversion individuelle de la langue en discours⁸³. Il parle à cet égard de sémantisation de la langue. À l'inverse, pour Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau, spécialistes de la grammaire française, l'énonciation est l'« action [qui] constitue le pivot de la relation entre la langue et le monde⁸⁴. » Nous entendons ici sous le terme d'énonciation, la définition de Benveniste. En réalité, le travail sur l'énonciation est riche et la difficulté vient notamment du fait que l'acte d'énonciation relève d'autres champs disciplinaires, avec l'exemple des neurosciences. Il est nécessaire de se concentrer sur ce qui est observable, c'est-à-dire le produit ou encore l'énoncé. L'enjeu est bien de chercher à identifier et à décrire les traces de l'acte dans le produit, c'est-à-dire les lieux d'inscription dans la trame énonciative des différents constituants du cadre énonciatif. L'énoncé, quant à lui, se définit comme le produit de l'acte d'énonciation. C'est un produit oral ou écrit : un énoncé se produit à chaque fois que l'on s'adresse à quelqu'un, y compris à soi-même. Restituer un énoncé, c'est aussi rendre la situation d'énonciation dans laquelle il a eu lieu. Il faut se demander qui parle, c'est-à-dire celui qui produit l'énoncé, à qui l'énonciateur parle, puis à quel moment se déroule l'énonciation et dans quel lieu prend place l'énoncé. Ainsi, la situation d'énonciation est la situation au cours de laquelle est produit un énoncé, comme la définissent Dominique Maingueneau et Gilles Philippe :

On parle de *situation d'énonciation* pour désigner l'ensemble des repères (personnels, temporels, spatiaux) qui permettent d'inscrire un énoncé dans un contexte de production donné. Mais le déchiffrement du discours implique aussi la prise en compte

⁸¹ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 6.

⁸² Émile BENVENISTE, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Gallimard, «Tel», Paris, 1974, p. 80.

⁸³ « L'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance de discours constitue un centre de référence interne. Cette situation va se manifester par un jeu de formes spécifiques dont la fonction est de mettre le locuteur en relation constante et nécessaire avec son énonciation. », *ibid.*, p. 82.

⁸⁴ Dominique MAINGUENEAU, Patrick CHARAUDEAU, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, p. 228.

de faits plus complexes, de l'ordre de cette « mise en scène » que suppose tout discours⁸⁵.

Aussi, la situation d'énonciation participe de l'énonciation car « il s'agit d'un système de coordonnées abstraites, de points de repère par rapport auxquels doit se construire toute énonciation : en particulier, pas d'énoncé sans détermination personnelle et temporelle⁸⁶. » Dominique Maingueneau fait la différence entre trois positions⁸⁷ : celle de l'énonciateur, qui est « le point d'origine des coordonnées énonciatives, le repère de la référence mais aussi de la prise en charge modale⁸⁸ », le co-énonciateur, pour lequel « il existe une relation de “différence”⁸⁹ » avec l'énonciateur et, enfin, la non-personne qui est présentée comme une entité « n'étant pas susceptibl[e] de prendre en charge un énoncé, d'assumer un acte d'énonciation⁹⁰. » L'étude de l'énonciation est avant tout une « recherche des procédés linguistiques (shifters, modalisateurs, termes évaluatifs, en particulier) par lesquels le locuteur imprime sa marque à l'énoncé, s'inscrit dans le message (implicitement ou explicitement) et se situe par rapport à lui⁹¹ [...] ». C'est également un moyen d'identifier des éléments dont le sens et la référence dépendent de facteurs qui changent d'une énonciation à l'autre.

C'est pourquoi l'énonciation apparaît ainsi comme l'un des volets linguistiques d'une stratégie de mise en discours, qui est proche d'une forme de mise en scène de soi, comme l'affirme Ruth Amossy : « Quelles que soient ses déterminations et ses marges de liberté, l'image de soi se dégage tout d'abord des traces de présence que le locuteur, délibérément ou non, laisse dans son discours⁹². » Dans cette perspective, il paraît nécessaire de s'intéresser maintenant aux marques formelles de l'énonciation afin de mieux comprendre les enjeux.

⁸⁵ Dominique MAINGUENEAU, Gilles PHILIPPE, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 83.

⁸⁶ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 9.

⁸⁷ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 190.

⁸⁸ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁹¹ Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *op. cit.*, [1980] 1999, p. 36.

⁹² Ruth AMOSSY, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2010, p. 108.

2.2. Les marques de l'énonciation

Les marques formelles de l'énonciation renvoient à toutes les unités linguistiques « dont le sens implique obligatoirement un renvoi à la situation d'énonciation pour trouver le référent visé⁹³ » comme l'indique Georges Kleiber, dans son article de référence sur les déictiques. Ces unités sont appelées indices de l'énonciation, caractéristiques de l'énonciation ou encore déictiques. Ils sont également qualifiés d'embrayeur⁹⁴ car les marques de discours soulignent l'ancrage dans la situation d'énonciation.

Ces marques formelles, formes linguistiques, demeurent plus ou moins partiellement vides de sens tant qu'elles ne sont pas saturées par le renvoi à la situation d'énonciation. Il y a donc autant de types déictiques que d'éléments constitutifs de la situation d'énonciation : les personnes pour les protagonistes, les objets présents et le temps pour le lieu. Benveniste affirme : « C'est d'abord l'émergence des indices de personne (le rapport *je-tu*) qui ne se produit que dans et par l'énonciation : le terme *je* dénotant l'individu qui profère l'énonciation, le terme *tu*, l'individu qui y est présent comme allocataire⁹⁵. » Ces marques de personne sont des opérateurs de la conversion de langue au discours parce qu'ils sont la trace du fait qu'un énonciateur a « mobilisé à son profit le système de la langue⁹⁶ », pour reprendre les propos de Dominique Maingueneau.

Le *je* et le *tu* deviennent des co-énonciateurs, d'où leur interchangeabilité des rôles⁹⁷. Ils peuvent s'amplifier vers les pronoms pluriels, c'est-à-dire *nous* et *vous*, mais ce sont des faux pluriels car le *nous* désigne un *je* et un *il/elle*, c'est-à-dire la non-personne, et non pas une pluralité

⁹³ Georges KLEIBER, « Déictiques, embrayeurs, "token-reflexives", symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », [en ligne], dans *L'Information grammaticale*, n° 30, juin 1986, p. 12. Consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1986_num_30_1_2122>

⁹⁴ « Tout code linguistique contient une classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler les embrayeurs : la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message. » Nicolas Ruwet fait le choix de ce terme pour traduire l'anglais *shifter*. Il permet de désigner les unités du code qui « embrayent » le message sur la situation. Roman JAKOBSON, « Les fondations du langage », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 178.

⁹⁵ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1974, p. 82.

⁹⁶ Dominique MAINGUENEAU, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette éducation, [1994] 1999, p. 22.

⁹⁷ « *Je* et *tu* renvoient à des rôles, celui d'énonciateur et de co-énonciateur, qui sont indissociables et réversibles : dans l'« échange » linguistique, justement nommé, tout *je* est un *tu* en puissance, tout *tu* un *je* en puissance. Il existe néanmoins une dissymétrie foncière entre le *je* et *tu* : pour être *je*, il suffit de prendre la parole, tandis que pour être *tu*, il est nécessaire qu'un *je* constitue quelque'un d'autre en *tu*. », Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 16.

du *je*. Cela est également valable pour le pronom *vous* qui désigne un *tu* et un *ils/elles*⁹⁸. Ainsi, ces pronoms se développent dans les possessifs, aussi bien déterminants que pronoms et, pour ce qui est des déterminants, ils sont l'équivalent d'un groupe nominal introduit par un déterminant indéfini suivi d'un complément du nom. Cependant, ces pronoms ne recouvrent pas systématiquement la notion de locuteur et d'interlocuteur. Le locuteur est celui qui produit au sens physique le discours tandis que l'énonciateur est celui qui est à l'origine de sa constitution. Aussi, il est possible que le locuteur ne soit pas l'énonciateur, c'est-à-dire que ce n'est pas lui qui conçoit le message⁹⁹.

Ces pronoms se séparent alors de façon antithétique de ce que l'on appelle la non-personne. Elle est tout ce qui renvoie à celui qui ne prend pas part à l'acte d'énonciation et de communication. C'est finalement un pronom qui ne se décode pas, qui ne se réfère pas par rapport à l'univers réel mais qui se comprend par rapport au discours lui-même : « La "3^e personne" a pour caractéristique et pour fonction constantes de représenter, sous le rapport de la forme même, un invariant non-personnel, et rien que cela¹⁰⁰. » Ainsi, la non-personne reçoit une interprétation par rapport au cotexte discursif, par rapport à ce qui précède ou suit dans le discours. Une différence est à noter entre les notions de cotexte et contexte. En effet, par habitude, le cotexte est l'environnement linguistique tandis que le contexte désigne l'environnement concret, le monde qui entoure la production de l'énoncé dans la situation d'énonciation.

Le référent de la non-personne peut être présent ou non, visible ou non, mais une reformulation est nécessaire pour établir le référent, tandis que les marques de personne sont nécessairement en contact. Les personnes « je » et « tu » ne peuvent être, a priori, que des sujets parlants tandis que la non-personne renvoie de l'humain à l'inhumain. Elle se rencontre aussi bien dans l'énoncé qui garde des traces de la situation d'énonciation — c'est un énoncé ancré dans la situation d'énonciation, que l'on désigne encore par le terme de « discours », compris dans ce sens spécifique — que dans des énoncés qui n'ont plus de marques de la situation d'énonciation —

⁹⁸ « *Nous* n'est pas le pluriel de *je*, mais renvoie à tout ensemble de personne comprenant le locuteur. *Vous* désigne également n'importe quelle pluralité de personnes comprenant au moins un *tu*, mais excluant *je*. », Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, Linguistique nouvelle, coll. « Quadrige », [1994] 2016, p. 363.

⁹⁹ C'est le cas dans l'acte III, scène 2 de MOLIÈRE, *L'école des femmes*, Paris, Gallimard, Folio, 2013, p. 93. Agnès lit les maximes du mariage sans avoir été à l'origine de ces dernières, et même, sans y adhérer. Arnolphe précise : « Je vous expliquerai ce que cela veut dire ; Mais pour l'heure présente, il ne faut que lire. »

¹⁰⁰ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1966, p. 231.

c'est un énoncé coupé de l'énonciation, que l'on appelle encore par le mot de « récit » ou d'« histoire ».

Si, jusqu'à présent, nous avons envisagé le « je » et le « tu » comme renvoyant à des individus et donc à une situation d'énonciation définie, il reste cependant à noter qu'il existe des exceptions : le « tu » générique et le datif éthique. En effet, le « tu » générique permet « de "personnaliser" des énoncés à valeur générale¹⁰¹ » en le remplaçant par des valeurs universelles. Cela crée une entité vivante à l'intérieur de la situation d'énonciation où « l'allocutaire, par le "tu générique", [est] constitué en partie prenante du procès (bénéficiaire, victime...) ¹⁰² » Ensuite, le datif éthique, qui porte le nom du cas de déclinaison latine, donne un cas d'attribution et intègre un interlocuteur dans un énoncé par un « témoin fictif¹⁰³ », même s'il ne joue aucun rôle et peut être supprimé sans modifier le sens de l'énoncé. Enfin, d'un point de vue morphologique et référentiel, le pronom de la troisième personne *on* est un cas particulier du système français : s'il possède les mêmes propriétés syntaxiques des pronoms personnels¹⁰⁴, sa première définition est d'être un indéfini¹⁰⁵. Certains grammairiens considèrent qu'il neutralise le système personnel car il peut se substituer à toutes les personnes : c'est l'énallage de personne.

La subjectivité est ce qui résulte de la présence du sujet de l'énonciation dans l'énoncé qui découle de son acte d'énonciation¹⁰⁶. Si cette notion se comprend comme désignant l'affectivité ou l'expressivité du sujet, elle connaît aussi un sens spécifique et étroit où elle réfère avant tout aux marques de première personne. Il faut également entendre sous la notion de subjectivité, un marquage assez technique, et lui associer tout ce qui relève des modalités. La modalisation est l'opération par laquelle le locuteur introduit dans l'énoncé son point de vue, son opinion sur ce

¹⁰¹ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1994] 1999, p. 24.

¹⁰² *Ibid.*, p. 25.

¹⁰³ « L'allocutaire individualisé se trouve intégré dans l'énoncé à titre de témoin fictif, mais sans jouer aucun rôle dans le procès, si bien que sa suppression n'altérerait en rien l'énoncé au niveau du contenu. », *ibid.*, p. 25.

¹⁰⁴ « Cette indétermination le rend apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat. », Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 364.

¹⁰⁵ « Sa valeur de base est, en effet, celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise. », *ibid.*, p. 364.

¹⁰⁶ « La "subjectivité" dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme "sujet". Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (ce sentiment, dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble, et qui assure la permanence de la conscience. », Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1966, p. 259-260.

qu'il dit et sur la manière dont il le dit. Elle est le processus par lequel l'énonciateur manifeste son attitude à l'égard de son énoncé. La modalité est le résultat dans l'énoncé du processus de modalisation. Le modalisateur est le terme par lequel on désigne les marques qui inscrivent une modalité dans un énoncé. Parmi les modalités, on distingue d'une part celles qui expriment une relation interpersonnelle particulière dans une interlocution dans laquelle l'énonciateur manifeste une attitude particulière vis-à-vis de l'énonciataire : ce sont les modalités grammaticales ou encore les modalités d'énonciation. Et on remarque, d'autre part, les modalités qui expriment un jugement sur les chances de réalisation de l'énoncé ou qui expriment une appréciation subjective : ce sont les modalités sémantiques ou encore modalités d'énoncé.

Au-delà des personnes et des marques de subjectivité, il existe les déictiques spatio-temporels « dont la fonction est d'inscrire les énoncés-occurrences dans l'espace et le temps par rapport au point de repère que constitue l'énonciateur¹⁰⁷. » Pour les déictiques spatiaux, Dominique Maingueneau indique qu'ils comprennent l'organisation de l'espace et les adverbes :

Les déictiques adverbiaux à statut de "compléments circonstanciels" se distribuent en divers microsystemes d'oppositions : *ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière, à gauche/à droite*, etc., qui s'interprètent en fonction de la manière dont s'inscrit leur énonciateur dans l'espace¹⁰⁸.

Les démonstratifs, qu'ils soient pronoms ou déterminants, appartiennent ainsi à cette catégorie car, quand ils renvoient à la situation d'énonciation, ils fonctionnent comme déictiques¹⁰⁹ — même si l'on n'oubliera pas que, quand ils trouvent leur référence dans le cotexte, ils ont alors un fonctionnement anaphorique. Les présentatifs prennent aussi place dans cette catégorie et « servent à signaler à l'attention de l'allocutaire l'apparition de référents nouveaux¹¹⁰. » Enfin, « si les déictiques *spatiaux* s'organisaient à partir de la position du corps de l'énonciateur, les déictiques *temporels* prennent pour origine le *moment de l'énonciation*, moment

¹⁰⁷ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1994] 1999, p. 31.

¹⁰⁸ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 27.

¹⁰⁹ « Le déterminant fait référence à un élément inscrit dans la situation d'énonciation et identifiable par rapport à cette situation. », Anne SANCIER-CHATEAU, Delphine DENIS, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, [1997] 2015, p. 180.

¹¹⁰ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1994] 1999, p. 35.

qui correspond au *présent linguistique*¹¹¹. » Lorsque ce repérage se fait par rapport à la situation d'énonciation, il est mis en lien avec une expression latine par laquelle se résume l'ancrage déictique spatio-temporelle : *hic* et *nunc*. Benveniste précise : « de l'énonciation procède l'instauration de la catégorie du présent et de la catégorie du présent naît la catégorie du temps. Le présent est proprement la source du temps¹¹². »

Le point de repère des indications temporelles demeure donc le moment qui correspond au présent linguistique. Le moment de l'énonciation est le point de repère des indications temporelles. C'est ainsi qu'une différence est connotée, R désignant le repère temporel et ME désignant le moment de l'énonciation, entre des indicateurs de type déictique où le repère temporel est le moment de l'énonciation : $R = ME$, et des indicateurs temporels de type anaphorique qui ne prennent pas en compte le moment de l'énonciation : $R \neq ME$. Ce repérage temporel, différent entre situation ancrée ou coupée de la situation d'énonciation, induit la connaissance des différentes caractéristiques du récit et du discours.

2.3. Les caractéristiques du récit et du discours

Benveniste constate qu'une distinction entre le présent et le passé est insuffisante¹¹³ pour rendre compte des oppositions entre le passé simple et le passé composé¹¹⁴. En effet, leur séparation vient surtout du cotexte dans lesquels on les rencontre. Ce ne sont pas deux énoncés de la même nature. Le passé composé se rencontre dans des énoncés où le cadre formel de l'énonciation est nettement présent, avec des marques qui ne se comprennent que par rapport à la situation d'énonciation, avec des déictiques. Ce dernier est réservé à des énoncés dans lesquels l'appareil formel de l'énonciation est absent, sans présence de déictiques. Il convient de prendre en compte la notion des aspects. Le passé simple est un tiroir verbal qui évoque une action en envisageant le début et la fin de celle-ci, c'est un tout accompli. En effet, il a un aspect limitatif qui envisage le procès avec des limites. À l'inverse, l'imparfait possède un aspect non-limitatif, il

¹¹¹ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1986] 2007, p. 33.

¹¹² Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1974, p. 15.

¹¹³ « Si l'on essaie de ramener aux divisions temporelles les oppositions qui apparaissent dans la structure matérielle des formes verbales, on rencontre une grave difficulté. », Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1966, p. 237.

¹¹⁴ « C'est à la faveur de ce qui semble une faille dans ce système que nous discernons mieux la nature réelle des articulations. Il y a un point où le système se fait indûment redondant : c'est l'expression temporelle du « passé », qui dispose de deux formes, *il fit* et *il a fait*. Dans l'interprétation traditionnelle, ce seraient deux variantes de la même forme, entre lesquelles on choisit selon qu'on écrit (*il fit*) ou qu'on écrit (*il a fait*). », *ibid.*, p. 238.

envisage une borne initiale mais pas l'achèvement. Celui-ci est donc apte à être interrompu par un événement¹¹⁵. C'est sur cette base que Benveniste distingue deux plans d'énonciation, qu'il nomme encore deux systèmes énonciatifs :

Les temps d'un verbe français ne s'emploient pas comme les membres d'un système unique, ils se distribuent en *deux systèmes distincts* et complémentaires. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe ; tous les deux sont en usage concurrent et demeurent disponibles pour chaque locuteur. Ces deux systèmes manifestent deux plans d'énonciation différents, que nous distinguerons comme celui de l'*histoire* et celui du *discours*¹¹⁶.

D'une part, le plan de l'histoire peut être défini comme le mode d'énonciation sans lien avec l'actualité du moment de l'énonciation. L'énonciation historique se lie avec les événements du passé comme le signale Benveniste :

L'énonciation *historique*, aujourd'hui réservée à la langue écrite, caractérise le récit des événements passés. Ces trois termes, « récit », « événement », « passé » sont également à souligner. Il s'agit de la présentation des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit¹¹⁷.

Le mot histoire est un mot polysémique qui possède deux sens courants. Il peut désigner l'histoire que l'on raconte, dans le sens d'une narration d'événements, ou encore l'histoire qui restitue le fil chronologique des faits marquants — « l'Histoire ». Ces deux sens courants sont à écarter lorsqu'il s'agit d'étudier la linguistique de l'énonciation. En effet, dans cette perspective, le terme d'histoire renvoie aux énoncés dans lesquels il n'y a aucune marque de l'appareil formel de l'énonciation. Nous parlerons encore ici d'énonciation historique, ou encore de « récit ». Si ce dernier mot renvoie, dans son sens courant ainsi que dans le domaine narratologique, à la narration des événements, dans la perspective de la linguistique de l'énonciation, il réfère à un énoncé où les

¹¹⁵ « Cette divergence entre les emplois de l'imparfait et ceux des formes perfectives s'éclaire si l'on songe que l'imparfait ne constitue pas directement un tiroir du passé : à lui seul il ne situe pas un événement dans le passé, mais indique simplement qu'un procès est contemporain d'un repère qui, lui, est passé. », *ibid.*, p. 34.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 238.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 238-239.

marques formelles de l'énonciation ne sont pas présentes. Ainsi, le récit est tout énoncé dans lequel les marques de l'énonciation ne sont pas interprétables par rapport à la situation d'énonciation. En d'autres termes, l'usage de la langue n'est pas centré sur les protagonistes de l'acte d'énonciation, ni sur le lieu et le moment de l'acte d'énonciation, ni sur un autre aspect. Les anaphoriques¹¹⁸ constituent le système de référence pour le plan du récit. Pour ce qui est des tiroirs verbaux, les indices du récit sont principalement le passé simple, la marque de la non-personne, le plus-que-parfait, le conditionnel dont la valeur de base n'est pas d'exprimer l'hypothèse mais bien d'exprimer le futur dans le passé. C'est bien, comme le souligne Benveniste, « un mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique "autobiographique". L'historien ne dira jamais *je* ni *tu*, *ici*, ni *maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je* : *tu*¹¹⁹. » En réalité, ce propos peut être nuancé dans le cas de l'écriture autobiographique où le « *je* » du passé est l'équivalent à une non-personne. L'histoire est donc un plan d'énonciation qui est plutôt réservé à l'écrit, où le locuteur s'efface pour laisser toute la place aux événements.

D'autre part, le plan du discours désigne le plan où l'on rencontre le passé composé avec des marques formelles de l'énonciation. Il suppose une interaction entre un locuteur et un auditeur insérés dans un présent de l'énonciation, et cette interaction se concrétise au moyen des embrayeurs. Le discours présente aussi des marques de non-personne, qui renvoient à une personne qui ne prend pas part à la situation d'énonciation :

Le discours emploie librement toutes les formes personnelles du verbe, aussi bien *je/tu* que *il*. Explicite ou non, la relation de personne est présente partout. De ce fait, la « 3^e personne » n'a pas la même valeur que dans le récit historique. Dans celui-ci, le narrateur n'intervenant pas, la 3^e personne ne s'oppose à aucune autre, elle est au vrai une absence de personne¹²⁰.

¹¹⁸ Les « expressions ou marques non déictiques dont la référence n'est pas déterminée par la situation d'énonciation, mais se trouve fixée, soit par le contexte, ce sont les expressions anaphoriques, soit par l'expression d'elle-même, certains auteurs parlent dans ce cas de référence "absolue" », Georges KLEIBER, « Référence, texte et embrayeurs », [en ligne], *Semen*, n° 4, 1989. Mis en ligne le 05 juin 2008, consulté le 26 octobre 2017. URL : <<http://semen.revues.org/6813>>

¹¹⁹ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1966, p. 239.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 242.

Le discours, dans le sens courant, désigne une suite de propos tenu devant un auditoire, il ne présuppose pas une notion d'interaction. Avec ce sens courant, coexistent des sens spécifiques. Le discours est le produit issu d'un acte d'énonciation : en d'autres termes, tout énoncé, dans le sens donné par Émile Benveniste. Ce dernier sert aussi, dans un sens encore plus spécifique, à désigner les énoncés qui présentent des déictiques, qui gardent un ancrage avec la situation d'énonciation — par différence avec les énoncés qui ne présentent pas de déictiques, qui sont coupés de la situation d'énonciation et qui sont donc des énoncés historiques, de type récit. Il reçoit alors des désignations équivalentes au terme de « discours » : énonciation discursive, énoncé ancré ou encore énonciation subjective. Ce discours introduit une trace du sujet d'énonciation, qui peut s'entendre, certes, dans l'expression de sentiments, mais qui se perçoit déjà avec le pronom personnel « je », lequel « énonce la présente instance de discours contenant *je*¹²¹. » Enfin, les marques qui composent le discours sont variées : les marques de première et deuxième personne du singulier ou pluriel, les pronoms, les déterminants et les tiroirs verbaux c'est-à-dire le présent à valeur de contemporanéité avec la situation d'énonciation, le passé composé, le futur et le repérage spatio-temporel dès lors qu'il se comprend par rapport à la situation d'énonciation. Ce plan du discours concerne, d'après Benveniste, « correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne¹²². »

Cette distinction entre les plans du discours et du récit n'est pas évidente et peut mener à de mauvaises interprétations. En effet, des marques relevant de ces deux systèmes d'énonciation peuvent coexister dans un texte, avec l'exemple du passé simple et de la première personne du singulier « je ». C'est un énoncé de type historique car le « je » qui raconte l'histoire et le « je » qui est raconté ne sont pas de la même instance énonciative. Le « je » narré, coupé de la situation d'énonciation est l'équivalent d'une non-personne en raison de la coupure temporelle exprimée par le passé simple : il « n'est pas un déictique véritable, c'est seulement la désignation d'un personnage qui se trouve référer au même individu que le narrateur¹²³. » Le « je » narrant, lui, s'interprète par rapport à sa situation d'énonciation, à partir du présent et des repérages spatio-temporels déictiques. Par ailleurs, la distinction entre discours et récit ne regroupe pas celle qui

¹²¹ *Ibid.*, p. 252.

¹²² *Ibid.*, p. 242.

¹²³ Dominique MAINGUENEAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, [2010] 2015, p. 122.

existe entre celle de l'oral et de l'écrit : « il peut exister des cas particuliers de récits oraux (un cours d'histoire magistral, un conte¹²⁴...). » De plus, le récit et le discours peuvent être imbriqués tout en s'alternant. Une autre précaution doit être prise par rapport à l'association, certes fréquente, entre narration et énonciation historique : la narration, au sens de restitution des événements, peut se conduire avec un énoncé de type discours avec l'exemple de l'incipit d'Albert Camus, dans *L'Étranger* : « Aujourd'hui, maman est morte¹²⁵. »

Enfin, en précisant que le récit est comme « un plan d'énonciation sans embrayage sur la situation d'énonciation¹²⁶ », une difficulté supplémentaire apparaît. En effet, un plan embrayé est lorsque que le texte possède des marques qui se comprennent par rapport à la situation d'énonciation, c'est-à-dire le discours. Un plan non-embrayé est quand il n'existe aucune marque qui se comprenne par rapport à la situation d'énonciation c'est-à-dire le récit. Cependant, « il existe des types d'énoncés qui sont dépourvus d'embrayeurs mais ne sont pas pour autant des narrations¹²⁷. » Il subsiste bien des énoncés sans aucune marque d'énonciation : les proverbes, les démonstrations mathématiques, les recettes de cuisine, notamment. Dominique Maingueneau propose ainsi une sous-classe, celle du plan non-embrayé, afin de remédier à cette difficulté.

L'étude de l'énonciation, plus précisément les marques énonciatives, est un moyen efficace pour mettre en avant les caractéristiques formelles du récit autobiographique et du journal personnel. Aussi, elle permet de mettre en exergue les différentes représentations d'un sujet et de sa propre mise en scène. Dans cette perspective, il convient de faire le lien entre les marques formelles de l'énonciation et les enjeux de l'écriture du point de vue d'Annie Ernaux.

¹²⁴ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1994] 1999, p. 79.

¹²⁵ Albert CAMUS, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1957, p. 7.

¹²⁶ Dominique MAINGUENEAU, *op. cit.*, [1994] 1999, p. 80.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 80.

3. L'énonciation au moyen de l'écriture de soi : la représentation de la femme et de l'intime

À présent, il est essentiel de s'intéresser à Annie Ernaux, écrivain et professeur de lettres¹²⁸, à travers deux œuvres précises : *Passion simple* et *Se perdre*. Si elle se met en scène à travers un récit autobiographique et un journal intime empreints d'une passion amoureuse et charnelle, les différentes approches théoriques et génériques font apparaître combien les enjeux énonciatifs sont grands pour cette écriture. En souhaitant ouvrir la littérature à l'expérience des femmes et de l'intime, Ernaux expose dans ce corpus, plusieurs représentations de la femme, à travers le « je ».

3.1. Annie Ernaux : une femme au cœur des récits

Annie Ernaux, de son vrai nom Annie Duchesne, est née le 1^{er} septembre 1940 à Lillebonne, en Seine-Maritime. Elle grandit à Yvetot, en Normandie, où ses parents tiennent un café-épicerie. En 1964 elle se marie avec un homme de la bourgeoisie provinciale et donne naissance à son premier enfant. Issue d'un milieu modeste, elle poursuit des études supérieures. Elle obtient son CAPES en 1968 et l'année suivante marque la naissance de son second enfant. Elle est ensuite reçue à l'agrégation de Lettres Modernes en 1971 et enseigne à Annecy, à Pontoise puis au Centre National d'Enseignement à Distance. Son premier roman, *Les Armoires vides*, publié en 1974, met en scène Denise Lesur, héroïne confrontée à un avortement. Ce roman est le récit d'une honte sociale, il instaure une déchirure sociale. Annie Ernaux se remémore son enfance et son adolescence et insiste sur le tiraillement entre les deux milieux. Le milieu de ses parents — anciens ouvriers et par la suite commerçants — s'oppose au milieu bourgeois auquel Annie Ernaux est confrontée en poursuivant ses études. Cette opposition est mêlée à la froideur, à la douleur et à la honte de son avortement : « Embarquée par une petite sonde rouge. Vingt ans pour

¹²⁸ Le choix du genre masculin est privilégié, ici, pour désigner Annie Ernaux : « [M.-L. Rossi] fait le choix, pour désigner Marguerite Duras et Annie Ernaux, des termes masculins d'auteurs et d'écrivains, au risque de perturbations dans la lecture des chaînes de substituts : « Comme mon travail sur des écrivains qui sont, par ailleurs, des femmes m'a souvent donné à constater les difficultés que rencontrent ces auteurs pour que l'on considère leurs écrits au même titre que celui des hommes, j'ai fini par penser que ce brouillage des genres est à l'image des ambivalences sociales encore très actives dans le traitement critique réservé aux femmes aujourd'hui. Accepter l'incohérence représente, pour moi, la meilleure manière de ne pas consentir à une certaine représentation de l'écriture au féminin qui tend à faire croire que les inégalités relèvent du passé » (p. 14, note de bas de page). », Aurore PROMONET, « Marie-Laure Rossi, Écrire en régime médiatique. Marguerite Duras et Annie Ernaux. Actrices et spectatrices de la communication de masse », [en ligne], dans *Questions de communication*, 30, 2016. Mis en ligne le 13 mars 2017, consulté le 19 avril 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10982>>

en arriver là. La faute de personne. Moi toute seule, moi d'un bout à l'autre. Qui. D'abord la fille de l'épicier Lesur, puis la première de la classe, tout le temps¹²⁹. » Si l'auteur aborde une approche sociologique, proche des sciences sociales, c'est tout d'abord à travers des sujets du quotidien « dans la jointure du familial et du social, du mythe et de l'histoire¹³⁰ ». C'est sur ces sujets de la vie quotidienne qu'elle décrit son adolescence dans *Ce qu'ils disent ou rien*, publié en 1977. Anne, adolescente mal dans sa peau, vit ses premières expériences sexuelles, curiosité qui se conduit vers une terrible déception. À travers un discours proche du monologue intérieur, elle retranscrit ses envies, ses pensées, ses tourments liés à l'âge, dans l'entre-deux¹³¹ du monde de ses parents et celui de l'école. Elle évoque aussi la condition des femmes dans *La Femme gelée*, publié en 1987. Ce roman traite de la condition des femmes. Rattrapée par les conventions sociales et les rôles inégaux de la société¹³², la jeune femme se trouve seule face aux tâches du quotidien et met en lumière les limites de l'émancipation féminine de l'époque : « Pour une fille, ne savoir rien faire, tout le monde comprend, c'est ne pas être fichue de repasser, cuisiner, nettoyer comme il faut. Comment tu feras plus tard quand tu seras mariée¹³³ ? »

En 1984 Annie Ernaux obtient le prix Renaudot pour son livre *La Place*, publié en 1983. Récit autobiographique, il débute avec la mort du père de la narratrice, deux mois après avoir été reçue pour le concours du CAPES. Elle renonce très rapidement à la fiction au profit des récits autobiographiques¹³⁴ pour tenter de dépeindre le monde tel qu'il est en s'appuyant sur sa propre expérience personnelle. Si certains spécialistes qualifient son écriture d'autofiction¹³⁵, Annie

¹²⁹ Annie ERNAUX, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, Folio, 1984, p. 15.

¹³⁰ Annie ERNAUX, *Une Femme*, Paris, Gallimard, Folio, 1988, p. 23.

¹³¹ Fabrice THUMEREL (dir.), *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, Paris, Artois Presses Université, 2004.

¹³² « Après le mariage et la venue de ces enfants, elle découvre la réalité, avec les rôles inégaux que la société et la tradition ont imposés à l'homme et à la femme. », Claire-Lise TONDEUR, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 11.

¹³³ Annie ERNAUX, *La Femme gelée*, Paris, Folio, 1981, p. 76.

¹³⁴ « Avec *La Place*, s'accomplit le saut vers un "je" pleinement assumé, à cause de l'impossibilité pour moi de parler de mon père sans que ce soit un récit vrai. Seule la vérité était digne de la vie de mon père, de cette séparation entre lui et moi : le roman aurait été une trahison supplémentaire. », Raphaëlle RÉROLLE, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, [en ligne], Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Paris, 2014, p. 6. Consulté le 03 septembre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1092?lang=fr>>

¹³⁵ Serge Doubrovsky a été tenté de donner une définition du terme « autofiction » sur la quatrième de couverture de *Fils* : « Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage. », Serge DOUBROVSKY, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

Ernaux refuse ce terme¹³⁶ et, se servant de sa propre représentation et de l'écriture de soi, elle qualifie son écriture comme autosociobiographique¹³⁷. C'est bien Annie Ernaux qui est au cœur de ses récits au moyen d'une solide maîtrise de sa propre représentation : le « je » est au centre de ses récits. Thomas Hunkeler, spécialiste de la littérature de la Renaissance, et Marc-Henry Soulet, sociologue français, soulignent cette volonté, pour l'auteur, de retranscrire le monde à travers sa propre représentation :

À l'instar des surréalistes qui voulaient naguère mettre leur mouvement au service de la révolution, Annie Ernaux, en une posture non moins révolutionnaire, se propose de mettre son écriture au service d'une nouvelle représentation du monde qui est le sien : de mettre à jour le réel tel qu'elle l'observe, tel qu'elle a vécu, sans déguisement ni euphémisme, mais aussi sans misérabilisme¹³⁸.

Sa mère est ensuite le sujet principal dans *Une femme*, publié en 1988. Elle évoque ce passage entre les deux mondes : « Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée¹³⁹. » En 1993, Annie Ernaux publie *Journal du dehors*, elle recueille dans différents lieux publics les remarques de ses contemporains, au moyen d'une « écriture de l'expérience urbaine¹⁴⁰ ». Les passagers du RER, le ramasseur de caddies du centre commercial, les clients de la boucherie sont donc les personnages involontaires de cet ouvrage. Elle évoque dans ce journal une représentation positive du désir des femmes : « Une jeune fille déballe ses achats dans le R.E.R, un chemisier, des boucles d'oreilles. Elle les regarde, les touche. Scène fréquente. Bonheur de posséder quelque chose de beau, désir de

¹³⁶ « Ce n'est pas le *moi* ni le *je* qui intéressent Annie Ernaux, mais le *nous*. Elle refuse le terme d'autofiction ou de confession. », Laure ADLER, *Dictionnaire intime des femmes*, Paris, Stock, 2017, p. 176.

¹³⁷ « Par ailleurs, ne se sentant aucunement exceptionnelle, elle souhaite que les récits des épisodes de sa vie trouvent en chacun de ses lecteurs des échos qui lui ont parfois fait préférer au pronom "je" un "on" plus général. Aussi pouvons-nous parler avec elle d'"autosociobiographie", et d'une écriture qui se situe à la confluence de la littérature, de la sociologie et de l'histoire. », Elisabeth SEYS, *Ces femmes qui écrivent : de Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipses Marketing, 2012, p. 388.

¹³⁸ Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET, *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Métispresses, 2011, p. 16.

¹³⁹ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1988, p. 12-13.

¹⁴⁰ Catherine RANNOUX, « Vers un style scénarique ? Le *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *L'Atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée*, La Licorne, n° 98, 2011, p. 202.

beauté réalisé¹⁴¹. » Ce passage semble constituer une clé importante pour la réception de *Passion simple*, puisque la soumission du « patriarcat » ne semble pas être la seule possibilité de domination pour les femmes. En 1991 Annie Ernaux publie *Passion simple*, le récit autobiographique de sa liaison avec un diplomate russe. Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », publié en 1997, Annie Ernaux évoque la maladie d'Alzheimer dont sa mère souffre. Cette dernière tient un rôle important dans l'intégralité de ses récits. Claire-Lise Tondeur apporte une précision, elle « focalise son malaise existentiel, cet "exil intérieur" qui est à la source de son écriture. Les conséquences de la déchirure sociale qui la hantent sont amplifiées par le portrait d'elle-même que lui renvoie la relation avec sa mère¹⁴². » Cette relation et le changement de milieu amènent Annie Ernaux à éprouver une honte et changent inévitablement sa vision du monde. Cette position de transfuge de classe est retranscrite dans *La Honte*, publié en 1997. Dans ce récit autobiographique, Annie Ernaux replonge dans son enfance, tiraillée entre deux cultures. La sensation d'indignité et la honte prennent forme face à un monde où « tout était devenu artificiel¹⁴³ ». Cette volonté de retranscrire ce passage entre les deux mondes marque une recherche de sa propre posture vis-à-vis du monde extérieur. Laïla Batou, dans un article consacré à Annie Ernaux, affirme : « *Publier la honte*, c'est rejouer activement l'auto-exclusion émancipatrice de l'adolescence dans l'âge adulte, non plus cette fois-ci par rapport au groupe dont on a honte, mais en regard de celui vis-à-vis duquel on éprouve cette honte — en l'occurrence le "monde bourgeois". Il s'agit donc à la fois de s'écrire, de se lire et de se dire¹⁴⁴. » *L'Événement*, récit autobiographique, publié en 2000, décrit le parcours d'une jeune femme étudiante combattante pour avorter et, l'avortement même¹⁴⁵. C'est l'occasion pour Annie Ernaux de dénoncer les préjugés de classe en évoquant la possible pensée d'un interne de l'hôpital : « Il avait seulement honte d'avoir — parce qu'il ne savait rien de moi —

¹⁴¹ Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993, p. 87.

¹⁴² Claire-Lise TONDEUR, *op. cit.*, 1996, p. 9.

¹⁴³ Annie ERNAUX, *La Honte*, Paris, Gallimard, Folio, 1997, p. 18.

¹⁴⁴ Laïla BATOU, « Publier la honte : Un projet autobiographique en trois dimensions », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 203.

¹⁴⁵ « L'événement que je raconte ici est un avortement — à l'époque forcément clandestin — qui a eu lieu en janvier 1964. Ce souvenir-là ne m'a jamais quitté. Il représente dans ma vie, comme, je crois, dans celle de nombreuses femmes, que ce soit avant ou après la loi Veil de 1975, un événement au vrai sens du terme, c'est-à-dire quelque chose qui arrive et vous transforme. Cela dit, on peut très bien l'occulter par la suite, ce qui a été mon cas. Ce type d'événement féminin par excellence, qui concerne la vie, comme l'accouchement, est d'ailleurs de nouveau occulté, comme si le discours médical empêchait les femmes de se penser et de se dire. », Annie ERNAUX, *L'événement d'Annie Ernaux. Entretien*, [en ligne], mars 2000. Consulté le 16 avril 2018. URL : <[http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-L-Evenement/\(source\)/186400](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-L-Evenement/(source)/186400)>

traité une étudiante de la fac de lettres comme une ouvrière du textile ou une vendeuse de Monoprix, ainsi que je l'ai découvert le soir même¹⁴⁶. » Annie Ernaux précise qu'elle souhaite « que [s]on corps, [s]es sensations, [s]es pensées deviennent de l'écriture, c'est-à-dire quelque chose d'intelligible et de général, [s]on existence complètement dissoute dans la tête et la vie des autres¹⁴⁷. » Annie Ernaux publie en 2001 *Se perdre*, le journal intime de sa liaison avec un diplomate russe. Ensuite, elle traite de la jalousie vécue comme une obsession dans *L'Occupation*, publié en 2002. Ce récit autobiographique est écrit dans l'espoir de mettre au jour le secret profond de son identité et de sa représentation. Le « je » se double dans une obsession, une jalousie, entre l'écriture et l'absence de pudeur¹⁴⁸. Elle évoque aussi la maladie, son cancer dans *L'Usage de la photo*, publié en 2005. À travers la destruction des codes de l'autobiographie, Annie Ernaux s'esquisse à travers l'usage de la photographie. Ce récit concerne une quarantaine de photos prises de vêtements abandonnés au sol au moment de l'acte amoureux. Elle souhaite « saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces¹⁴⁹. » Elle se remémore son enfance dans *Les Années*, publié en 2008, où elle renouvelle ainsi le genre de l'autobiographie, dans le but de faire réagir et de faire prendre conscience de notre vécu commun du monde¹⁵⁰. Enfin, elle décrit sa première expérience sexuelle dans *Mémoire de fille*, publié en 2016. Son écriture, Annie Ernaux l'indique dans une interview, est « comme un mandat dont [elle] serai[t] chargée, celui de rendre compte de ce qui [I]'a traversée, de dissoudre le personnel, l'intime, dans l'anonymat collectif de lecteurs¹⁵¹. » Il s'agit bien de décrire le réel¹⁵², de fondre les souvenirs dans une mémoire

¹⁴⁶ Annie ERNAUX, *L'Événement*, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 110.

¹⁴⁷ Nathalie CROM, « Annie Ernaux, écrire la vérité », [en ligne], dans *Revue des deux mondes*, avril 2003, p. 165. Consulté le 30 septembre 2017. URL : <<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/annie-ernaux-ecrire-la-verite/>>

¹⁴⁸ « On peut voir dans cette recherche et cet assemblage effréné de signes un exercice dévoyé de l'intelligence. J'y vois plutôt sa fonction poétique, la même qui est à l'œuvre dans la littérature, la religion et la paranoïa. », Annie ERNAUX, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, Folio, 2002, p. 41-42.

¹⁴⁹ Annie ERNAUX, Marc MARIE, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005, p. 13.

¹⁵⁰ « C'est pourquoi l'acte d'écriture est pour l'auteur des *Années* un acte politique, qui consiste à dire, mais aussi à partager, pour faire réagir, faire prendre conscience ; afin surtout de rien perdre du réel et de la perception du réel, de notre vécu commun du monde. », Elisabeth SEYS, *op. cit.*, 2012, p. 408.

¹⁵¹ Annie ERNAUX, *Mémoire de fille d'Annie Ernaux. Entretien*, [en ligne], Gallimard. Consulté le 15 avril 2018. URL : <<http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux.-Memoire-de-fille>>

¹⁵² « Si le réel, c'est ce qui agit, produit des effets, selon la définition du dictionnaire, cette fille n'est pas moi mais elle est réelle en moi. Une sorte de *présence réelle*. », Annie ERNAUX, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 22.

collective et de révéler le clivage entre le milieu modeste et le milieu populaire, entre la langue littéraire et la langue d'origine. Elle précise, dans *Retour à Yvetot*, ce rapport face à la langue de l'« ennemi¹⁵³ » : « Depuis le début, j'ai été prise dans une tension, un déchirement même, entre la langue littéraire, celle que j'ai étudiée, aimée, et la langue d'origine, la langue de la maison, de mes parents, la langue des dominés, celle dont j'ai eu honte ensuite, mais qui restera toujours en moi-même. Tout au fond, la question est : comment, en écrivant, ne pas *trahir* le monde dont je suis issue¹⁵⁴ ? »

En tentant d'intégrer une mémoire collective, Annie Ernaux esquisse une redéfinition de l'autobiographie et des genres. À travers une démarche objective, empruntée à la sociologie, elle démontre que « l'intime est encore et toujours du social, parce qu'un *moi* pur, où les autres, les lois, l'histoire, ne seraient pas présents est inconcevable¹⁵⁵. » Il paraît nécessaire de s'intéresser de plus près à deux œuvres : *Passion simple* et *Se perdre*. À travers l'approche des sciences sociales et une écriture spécifique, Annie Ernaux joue avec les codes de représentations, elle précise : « Avec *Passion simple*, j'ai brisé des tabous par la forme d'écriture très concise, sèche et pas du tout affective, rappelle-t-elle. Je n'aime pas l'épanchement, ni l'écriture inutile¹⁵⁶. » L'intime — l'idéalisation de l'autre, la passion et l'illusion — est un moyen efficace, pour Annie Ernaux, de se représenter et de se dévoiler. Elle nous plonge dans le supplice de l'attente de l'amant qui vide le corps de toute vie pour n'y laisser que de la douleur.

3.2. L'intime comme moyen de dévoilement : *Passion simple* et *Se perdre*

L'histoire d'une attente — celle d'un coup de téléphone et d'un rendez-vous — et la relation intime avec un amant — dans une passion démesurée — prennent forme dans deux œuvres d'Annie Ernaux : *Passion simple*, récit autobiographique publié en 1991 et *Se perdre*, journal intime publié en 2001. Dix ans s'écoulaient entre les deux publications et ce choix est motivé par une volonté de « quelque chose de plus juste, de plus vrai donc, de plus sincère, de plus entier que

¹⁵³ Dans un entretien réalisé en janvier 1964, à Paris, Jean Genet déclare pour le magazine *Playboy* : « J'ai trahi bel et bien quelque chose. Mais il fallait que je le fasse pour quelque chose de plus précieux en mon sens. Il fallait que je trahisse le vol qui est une action singulière au profit d'une opération plus universelle qui est la poésie. J'étais obligé de faire cela. Il fallait que je trahisse le voleur que j'étais pour devenir le poète que j'espère être devenu. » Jean GENET, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 15.

¹⁵⁴ Annie ERNAUX, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, p. 31-32.

¹⁵⁵ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 152.

¹⁵⁶ Isabelle CHARPENTIER, « De corps à corps : réceptions croisées d'Annie Ernaux », dans *Politix*, vol.7, n° 27, 1994, p. 11. Consulté le 01 septembre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1994_num_7_27_1863>

Passion simple. Malgré son inachèvement, *Se perdre* serait en définitive le texte le plus complet, le plus conforme, peut-être le plus généreux des deux¹⁵⁷. » Les deux œuvres, pour Annie Ernaux, symbolisent, avant tout, la possibilité d'avoir une relation et de vivre une passion, mais c'est « aussi un moyen de réaliser le rêve de l'adolescente¹⁵⁸. »

D'une part, *Passion simple*, évoque une passion amoureuse avec un diplomate des pays de l'Est, nommé par l'initial « A. ». Cette exaltation l'attire vers cet homme et la femme se retrouve obnubilée par leur prochaine rencontre. Elle est toujours dans la douleur ou l'incertitude et ce désordre de la pensée et du sentiment se nourrit de l'absence. C'est bien le récit de l'attente d'un homme qui manque car la seule présence qu'il laisse est une absence. La vie quotidienne paraît comme insignifiante : « J'accumule seulement les signes d'une passion, oscillant sans cesse entre "toujours" et "un jour", comme si cet inventaire allait me permettre d'atteindre la réalité de cette passion¹⁵⁹. » *Passion simple* devient un espace pour sauver la passion par l'écriture, et celle-ci constitue bien un espace de liberté pour Annie Ernaux. Dans un entretien accordé à Johanna Jarry, l'auteur indique vouloir « se sauver en donnant, par l'écriture¹⁶⁰. » La dimension passive de la femme se traduit par la dépendance envers l'objet désiré, c'est-à-dire l'amant : « J'aurais voulu n'avoir rien d'autre à faire que l'attendre. Et je vivais dans la hantise croissante qu'il survienne n'importe quoi empêchant notre rendez-vous¹⁶¹. » Aussi la passion, matière première de son œuvre, se construit à partir d'une passion vécue « sur le mode romanesque¹⁶² ». Ce terme qui apparaît dans le récit autobiographique confirme une passion qui se construit à partir de modèles littéraires et artistiques. Cette représentation culturelle participe au déroulement de la passion

¹⁵⁷ Sandrina JOSEPH, « L'emploi du temps. Datation et vérité dans *Se perdre* », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 268.

¹⁵⁸ Claire-Lise TONDEUR, *op. cit.*, 1996, p. 115.

¹⁵⁹ *PS*, p. 31.

¹⁶⁰ « Quelquefois, comme dans *La Honte*, c'est sauver une époque. Me sauver, moi, ça, je ne sais pas... Je me sens très vide si je n'écris pas, alors ça a certainement un rapport. Sauver cette passion (dans *Passion simple*). Je voulais tout sauver. Écrire, c'est aussi une façon de donner ; c'est une phrase qui m'est venue en écrivant sur ma mère. Sauver en donnant, par l'écriture. C'est un travail aussi. C'est important ; j'ai horreur de me sentir inutile. J'ai beau être prof, ça ne m'a jamais remplie. Je me suis toujours sentie inutile, enfin un peu moins... je me sens facilement inutile, sauf quand j'écris. », Johanne JARRY, « Annie Ernaux : une femme au cœur de l'écriture », [en ligne], dans *Nuit blanche*, n° 80, 2000, p. 17. Consulté le 18 septembre 2017. URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/nb/2000-n80-nb1118578/20818ac/>>

¹⁶¹ *PS*, p. 17.

¹⁶² *Ibid.*, p. 30.

comme le spécifie Annie Ernaux : « Quant à l'origine de ma passion, je n'ai pas l'intention de la chercher dans mon histoire lointaine, celle que me ferait reconstituer un psychanalyste, ou récente, ni dans ces modèles culturels du sentiment qui m'ont influencée depuis l'enfance¹⁶³. » En outre, il est important de souligner le choix du titre adapté pour ce texte : *Passion simple*. Le mot simple¹⁶⁴, suppose une relation singulière alors que la passion est commune à tous. Enfin, la volonté de rendre sensible l'expérience vécue motive le choix de sa mise en forme : « Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour moitié) avec une chronologie précise [...]. Il n'y a naturellement ici, dans l'énumération et la description des faits, ni ironie, ni dérision, qui sont des façons de raconter les choses aux autres ou à soi-même après les avoir vécues, non de les éprouver sur le moment¹⁶⁵. » Elle indique l'incapacité du récit à atteindre la réalité de l'état passionnel. C'est bien l'accumulation de faits et de détails dépourvus d'articulation chronologique qui constitue son récit autobiographique¹⁶⁶. Cependant, Annie Ernaux est consciente des enjeux génériques, et brouille les codes et a recours à la démarche autobiographique non pour parler de soi, mais bien pour partager son expérience personnelle¹⁶⁷. En brouillant l'identité de la femme, en utilisant une narration non rétrospective, Annie Ernaux produit un « je » qui devient une expérience collective, commune à tous. C'est bien l'énonciation qui est en jeu à travers ce déplacement générique et qui fera l'objet de cette seconde partie.

Par ailleurs, le récit a provoqué de vives réactions : cette « double obscénité, sociale et sexuelle¹⁶⁸ » lui a été reprochée. Annie Ernaux explique dans un entretien : « Avec *Passion simple*, j'avais pris le risque de publier un texte qui, je me souviens de ma phrase qui m'était venue en

¹⁶³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁶⁴ Il est important de souligner que le substantif « simple » ne rime avec aucun autre mot. Ce choix n'est pas anodin, Annie Ernaux semble symboliser par cette singularité de la passion, la dimension collective mais aussi, la « simplicité » de la passion, d'où le choix pertinent du titre.

¹⁶⁵ *PS*, p. 31.

¹⁶⁶ « La narratrice de *Passion simple* offre une connaissance des sentiments suscités par l'acte de révélation extrêmement personnelle, parfois honteuse, d'une expérience dans la narration. » / « The narrator of *Passion simple* offers some insight into the feelings that are roused by the act of revealing highly personal, often shameful, experiences in narrative. », Jennifer WILLGING, *Telling Anxiety : anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Canada, Université de Toronto, 2007, p. 79.

¹⁶⁷ « *Passion simple*, je ne me suis pas posé la question. Je suis partie effectivement de tous les faits, véridiques, réels mais ça n'a pas été organisé en récit. Il n'y a pas de récit. », Élise HUGUENY-LÉGER, « Entretien avec Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux : une poétique de la transgression*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 223.

¹⁶⁸ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 107.

apportant mon manuscrit chez Gallimard, “me brûlait les doigts”, le risque de la liberté de forme et de sujet¹⁶⁹. » Cette liberté de forme et de sujet pose la question des liens entre le récit de la passion amoureuse et les livres précédents, plus particulièrement avec *La Place* et *Une femme*, où l’écriture est mêlée constamment à une recherche identitaire. Ainsi, comment une femme noue-t-elle une relation passionnelle avec un homme ? Quelle représentation de la femme transparait dans cette expérience ? Comment l’esprit est-il constamment mobilisé par un seul objet du désir ? Comment transformer cette expérience de perte de soi en un lieu de revendication et de représentation de soi ? Récit autobiographique à l’imparfait, Annie Ernaux prolonge et questionne son passé : « Souvent, j’avais l’impression de vivre cette passion comme j’aurais écrit un livre : la même nécessité de réussir chaque scène, le même souci de tous les détails¹⁷⁰. » C’est bien une écriture de la mémoire de la passion où l’un des objectifs d’Annie Ernaux est de raconter la passion en train de se revivre à travers sa propre représentation. Cependant, cette écriture est laborieuse d’où le recours à *Se perdre*, dix ans plus tard, où les événements sont racontés, cette fois-ci, au jour le jour, ce qui permet d’« établir des repères avec soi-même¹⁷¹. »

D’autre part, ce journal intime s’inscrit dans la continuité de son récit précédent, mais avec un texte « plus violent, cru, que l’autre texte¹⁷² ». En effet, l’auteur indique : « Je me suis aperçue qu’il y avait dans ces pages “une vérité” autre que celle contenue dans *Passion simple*. Quelque chose de cru et de noir, sans salut, quelque chose de l’oblation. J’ai pensé que cela aussi devait être porté au jour¹⁷³ ». De novembre 1989 à avril 1990, Annie Ernaux relate sa liaison amoureuse et charnelle avec un diplomate soviétique — nommé « S. » cette fois-ci — avec lequel elle a vécu une « année d’amour fou¹⁷⁴ » à travers une mise en scène autour de soi dans laquelle « le monde extérieur est presque totalement absent de ces pages¹⁷⁵. » Comme dans *Passion simple*, l’attente et la douleur provoquées par cet homme sont omniprésentes : « C’était dans tous les sens du terme,

¹⁶⁹ Francine DUGAST-PORTES, *Annie Ernaux : étude de l’œuvre*, Paris, Bordas, 2008, p. 62.

¹⁷⁰ *PS*, p. 23.

¹⁷¹ « Et dater, c’est se donner le moyen d’évaluer le temps qu’il a fallu pour élaborer un texte, c’est établir des repères avec soi-même, pouvoir comparer une période d’écriture à une autre et s’appuyer sur celle-ci pour ne pas désespérer. », Annie ERNAUX, *L’Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011a, p. 9.

¹⁷² Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 39.

¹⁷³ *SP*, p. 15.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 297.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 15.

l'amant de l'ombre¹⁷⁶. » L'auteur livre le matériau brut du récit : le journal intime tenu pendant ses relations avec un diplomate soviétique en poste à Paris. Ce document intime est publié afin de « démystifier la clôture de l'œuvre¹⁷⁷ » et montrer le « jeu¹⁷⁸ » entre deux approches génériques différentes. Ces propos, formulés par Annie Ernaux elle-même, indiquent que le jeu de l'écriture a une place importante et ne sont pas que des enjeux de restitution de la passion amoureuse mais bien des enjeux de la représentation de la femme dans le journal intime, où elles deviennent multiples¹⁷⁹. Elle précise : « Mais la publication du journal me permet de faire “jouer” le premier texte, de lui donner un autre éclairage, au risque de déstabiliser le lecteur qui se trouve devant deux “versions” de la passion, par exemple, avec *Se perdre* et *Passion simple*. Une version longue, écrite au jour le jour, dans l'opacité du présent, l'autre, brève, épurée, tournée vers la description de la réalité de la passion¹⁸⁰. » Enfin, le journal, contrairement au récit autobiographique respecte la définition donnée du journal intime en nommant explicitement l'identité de la femme mais aussi en respectant le pacte d'authenticité. Cependant, si un journal intime est couramment écrit au présent, Annie Ernaux oscille entre les temps du présent, du passé et du futur, entre la femme qui vit sa passion sur le moment même et celle qu'il l'a vécu. Elle explicite ce dédoublement, produit par le journal intime, dans *Se perdre* : « Il faudrait deux colonnes à ce journal. L'une pour l'écriture immédiate, l'autre pour l'interprétation¹⁸¹. » Dans une thèse accordée à Annie Ernaux, Zohreh Nassehi précise à propos de ces représentations multiples : « Par ailleurs, l'auteur du journal se fabrique un double. Ce dernier est chargé de contempler l'autre, de l'interroger, de le mettre en cause ou de le défendre¹⁸². » Annie Ernaux, par les déplacements génériques, est consciente des enjeux énonciatifs. Elle est bien « à la recherche de nouvelles formes d'écriture lui

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁷ Nathalie JUNGERMAN, « *Entretien avec Annie Ernaux* », dans FLoriLettres, n° 127, octobre 2011. Mis en ligne en octobre 2011, consulté le 08 septembre 2017. URL : <<http://www.fondationlaposte.org/florilettre/entretiens/entretien-avec-annie-ernaux-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman/>>

¹⁷⁸ « Une des raisons qui m'a fait publier *Se perdre*, c'est de montrer le « jeu » — au sens d'espace qui sépare — entre le journal intime et le texte de *Passion simple*. », Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 48.

¹⁷⁹ Dans un entretien accordé à Fabrice Thumerel, Annie Ernaux précise à propos de *Se perdre* : « Le journal sert ici, mais également dans d'autres moments, à “photographier” un être qui est soi, mais qui apparaîtra autre dans quelque temps. », Fabrice THUMEREL, *op. cit.*, 2004, p. 251.

¹⁸⁰ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 39.

¹⁸¹ *SP*, p. 109.

¹⁸² Zohreh NASSEHI, « Intimité et vécu social dans l'œuvre d'Annie Ernaux », thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2008, p. 160.

permettant au mieux de rendre son contenu¹⁸³. » Le journal n'est pas une façon, pour l'auteur, de raconter son intimité mais bien « une façon d'être au monde et de se heurter aux autres¹⁸⁴. » Ce dernier joue le rôle d'une « trace¹⁸⁵ », autrement dit, ce qui survit au passage du temps et s'inscrit comme éphémère. Ensuite, il est important de se concentrer sur le choix des titres. Les deux œuvres intitulées *Passion simple* et *Se perdre*, sont en parfaite symétrie : PS/SP. Plusieurs interprétations sont possibles. Annie Ernaux précise dans l'*Atelier noir* que *Passion simple* aurait pu s'appeler *Passion Sergueï*¹⁸⁶, qui est un clin d'œil à son amant S. Il peut également symboliser le déplacement générique induit par les deux textes, mais aussi le déplacement au niveau des tiroirs verbaux employés : si le récit utilise principalement des temps de l'imparfait, le journal intime utilise le présent, et c'est ici que réside une bonne part de l'enjeu. Cette symétrie parfaite peut en conséquence symboliser les différentes représentations de la femme : si dans le récit, c'est une femme qui a vécu sa passion, et alterne avec son présent, dans le journal intime, il est question de la femme qui vit sa passion. Une autre interprétation est envisageable comme le signale Nathalie Froloff dans son article « *Se perdre* : un roman russe ? », où elle affirme à propos des initiales inversées des titres : « *Se perdre* serait plutôt comme le négatif de ce récit rêvé, plein, accompli mais qui n'est pas écrit et dont il ne reste que des bribes, les fragments chus d'un désastre obscur¹⁸⁷. » En outre, *Passion simple* et surtout *Se perdre* symbolisent surtout un changement des genres à travers une mise en scène de la représentation de la femme, de l'amant et du monde extérieur.

¹⁸³ Eylem AKSOY ALP, « L'énonciation et la polyphonie dans l'œuvre d'Annie Ernaux », [en ligne], thèse de doctorat, Université Hacettepe, Institut des Sciences Sociales, Département de Langue et Littérature françaises, 2012, p. 76. Consulté le 16 septembre 2017. URL : <<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/1244/7ed45f76-5853-45d3-8339-c6dbbeacb3a5.pdf?sequence=1>>

¹⁸⁴ Isabelle LACOUÉ-LABARTHE, « Lettres et journaux de femmes », [en ligne], dans *Écritures de soi entre les mondes*, de Martine LEIBOVICI (dir.), Tumultes, n° 36, 2011, p. 132. Consulté le 28 septembre 2017. URL : <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=TUMU_036_0113>. DOI : 10.3917/tumu.036.01.13

¹⁸⁵ Nous reprenons le terme de traces qui est employé, dans le chapitre 2 intitulé « Ce qui a été : photos, taches et traces » dans l'ouvrage de Michelle BACHOLLE, dans *Annie Ernaux, de la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 121.

¹⁸⁶ « Je devrais relire et travailler cela, ce texte [passion Sergueï] », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 91.

¹⁸⁷ Nathalie FROLOFF, « *Se perdre* : un roman russe ? », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 287.

À l'inverse d'un travail de soi¹⁸⁸, Annie Ernaux apporte une réflexion permanente sur la représentation de soi dans les écritures de soi et c'est dans cette perspective des différentes représentations de la femme que les enjeux de l'énonciation prennent toute leur importance. En effet, c'est bien là un aspect important du déplacement générique : en modifiant les codes autobiographiques, Annie Ernaux joue sur la narration rétrospective ou non, et donc, des pôles énonciatifs.

3.3. Les enjeux de l'énonciation : l'écriture ernausienne

Afin de faire ressortir les enjeux énonciatifs, il convient de mettre en lumière leur rôle dans l'écriture d'Annie Ernaux. Cette dernière est principalement motivée, chez Annie Ernaux, par un « désir de bouleverser les hiérarchies littéraires et sociales en écrivant de manière identique sur des objets considérés comme indignes de la littérature¹⁸⁹. » Pour cela, elle revendique une « écriture plate¹⁹⁰ » ou « écriture blanche », dans un passage célèbre de *La Place*, centré sur la figure de son père : « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles¹⁹¹. » L'écriture blanche devient un moyen de rejeter toute écriture littéraire, qui trahirait sa classe dominée. Il s'agit à présent de s'intéresser à la définition de l'écriture blanche pour mieux comprendre les enjeux énonciatifs chez Annie Ernaux. Roland Barthes, philosophe et critique littéraire, analyse ce type d'écriture neutre dont le principal exemple est *L'Étranger* d'Albert Camus, il précise :

Cette parole transparente, inaugurée par *L'Étranger* de Camus, accomplit un style de l'absence qui est presque une absence idéale du style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ; la pensée garde

¹⁸⁸ « C'est tout le contraire d'un "travail sur soi". Si j'ai à me guérir de quelque chose, cela ne passe pour moi que par le travail sur le langage, et sur la transmission, le don aux autres d'un texte, qu'ils le prennent ou le refusent. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 60.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

¹⁹⁰ « Aucune poésie du souvenir, pas de dérision jubilante. L'écriture plate me vient naturellement, celle-là même que j'utilisais en écrivant autrefois à mes parents pour leur dire les nouvelles essentielles. », Annie Ernaux, *La Place*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 24.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 24.

ainsi toute sa responsabilité, sans se recouvrir d'un engagement accessoire de la forme dans une Histoire qui ne lui appartient pas¹⁹².

Cette forme d'écriture se définit comme un langage distancé refusant tout effet stylistique. C'est une écriture au plus proche du réel qui ne laisse pas percevoir d'écran entre elle-même et le réel, et c'est aussi une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage¹⁹³. » Cependant, l'écriture plate ou blanche n'est pas synonyme d'une écriture simpliste. La production d'une telle écriture implique un travail de rigueur et comme l'indique Barthes : « Toutes proportions gardées, l'écriture au degré zéro est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale¹⁹⁴ ». Ce choix d'écriture « qui donne à voir mais vise à empêcher le lecteur de se situer au-dessus, de juger¹⁹⁵ » a pour but de remettre en question l'aspect dominant de la fonction esthétique de la littérature par un travail de « soustraction sur la langue¹⁹⁶ ». Aussi, par cette forme d'écriture, Annie Ernaux souhaite garantir une vérité, et en l'occurrence une vérité d'ordre social, par l'élaboration d'une écriture neutre qui amène le lecteur au plus près d'un vécu. Son objectif est de « transposer une expérience individuelle, qui est tout autant revendication identitaire, en une expérience partageable, accessible à autrui¹⁹⁷. » Elle aborde son écriture et son langage comme un ethnologue — au lieu d'un écrivain — et refuse le piège d'une approche de l'émotion¹⁹⁸.

L'écriture « plate » devient alors un outil permettant de réunir des liens entre le vécu personnel et l'expérience sociale collective. L'auteur insiste sur l'importance du contexte

¹⁹² Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 60.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 59.

¹⁹⁵ Dominique RABATÉ, Dominique VIART, *Écritures blanches*, Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 99.

¹⁹⁶ Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET, *op. cit.*, 2011, p. 36.

¹⁹⁷ Viviane CHÂTEL, « Le poids des ombres... ou l'engagement sous contrainte », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 136.

¹⁹⁸ « L'écriture plate, c'est l'écriture ethnologique, livrant les faits dans leur nudité, n'offrant aucun signe de la subjectivité et de l'émotion qui pourtant, comment en serait-il autrement, les a suscités à la mémoire. Une écriture qui donne à voir, mais vise à empêcher le lecteur de se situer au-dessus, de juger. », Dominique RABATÉ, Dominique VIART (dir.), « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », dans *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, de Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 178. Cet entretien a été prononcé par Annie Ernaux à l'occasion du colloque organisé par Dominique RABATÉ et Dominique VIART autour des « écritures blanches », à l'Institut Universitaire de France et à la maison des écrivains du 7 au 9 mars 2002.

sociologique comme fondement de l'énonciation : « Il était impossible de ne pas dire d'où j'écrivais, comment j'écrivais et toutes les questions qui se posaient à moi parce que l'écriture est un acte social, que cet acte va entrer dans une société donnée¹⁹⁹. » Son matériau de base est le croisement de l'expérience historique et de l'expérience individuelle, ce qui exclut tout recours à la fiction. Le style de l'auteur offre au lecteur la possibilité de se reconnaître à la protagoniste du récit car elle pratique une écriture qualifiée de transpersonnelle, c'est-à-dire qui « dépasse la simple histoire personnelle et l'autorise ainsi à parler de l'intime de façon universelle²⁰⁰ ». C'est bien, ici, dans la manière dont le « je » est présent dans son discours que l'écriture se donne comme universelle. Dans un essai intitulé « Vers un *je* transpersonnel », l'auteur définit la conception du « je » : « Le "je" que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une "parole de moi"²⁰¹ ». En effet, ce n'est pas un « je » présent pour lui-même mais bien un « je » qui souhaite dépasser sa propre expérience personnelle pour échapper au « piège de l'individuel²⁰² ».

Le choix de passer d'une expérience personnelle à une expérience partageable suppose que l'énonciatrice ne soit présente que d'une certaine manière, ce qui relève d'un choix énonciatif précis. La dernière phrase dans *Les Années* résume cette volonté d'écriture et justifie son style : « Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais²⁰³. » Il s'agit bien pour Annie Ernaux, à travers une écriture neutre et un changement des genres, d'écrire sur la langue de son monde d'origine qui a été le sien jusqu'à ses dix-huit ans et de « gommer tout ce qui pourrait être singulier et individuel²⁰⁴. » Aussi, son passage du « je » au « elle » dans *Les Années* ou encore *Mémoire de fille* souligne l'enjeu que représente l'acte d'énonciation par rapport à son écriture : « Elle va avoir neuf ans. Elle est en vacances avec son père chez un oncle et une tante,

¹⁹⁹ Dominique RABATÉ, Dominique VIART (dir.), *op. cit.*, 2009, p. 102.

²⁰⁰ Marylène CARON, « Annie Ernaux, *Passion simple* et *L'occupation* : féminisme, autosociobiographie et passion amoureuse », [en ligne], mémoire de maîtrise, Université du Québec, 2014, p. 23. Consulté le 18 septembre 2017. URL : <<http://www.archipel.uqam.ca/7418/>>

²⁰¹ Annie ERNAUX, « Vers un *je* transpersonnel » dans *Autofiction & Cie*, Philippe LEJEUNE, Jacques LECARME, Serge DOUBROVSKY, *RITM*, n° 6, Université de Paris X, 1994, p. 221.

²⁰² Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1983, p. 36.

²⁰³ Annie ERNAUX, *Les Années*, Paris, Gallimard, Folio, 2008, p. 254.

²⁰⁴ Anne STRASSER, « Quand le récit de soi révèle la fonction élocutive de l'écriture », [en ligne], dans *Temporalités*, 17, 2013. Mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 02 octobre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/temporalites/2419>>. DOI : 10.4000/temporalites.2419

des artisans qui fabriquent des cordes²⁰⁵. » Dans cette perspective, Annie Ernaux travaille sur les représentations²⁰⁶, que ce soit dans le récit autobiographique et le journal intime, qui visent « à écrire ce qui dérange au niveau des croyances et des pratiques sociales²⁰⁷. » Finalement, les préoccupations qui sont celles revendiquées par Annie Ernaux sont toutes en rapport avec sa manière d'être présente dans son discours : avec la représentation qu'elle construit d'elle-même dans son discours et par sa mise en œuvre spécifique de la langue. Ce refus de la subjectivité par Annie Ernaux se traduit essentiellement par le « renoncement de négativité²⁰⁸ » mais aussi en termes énonciatifs c'est-à-dire par une recherche constante de sa propre représentation sans aucun artifice.

C'est ainsi que l'écriture devient une activité politique comme Annie Ernaux précise dans *L'Écriture comme un couteau* : « Écrire est, selon moi, une activité politique, c'est-à-dire qui peut contribuer au dévoilement et au changement du monde ou au contraire conforter l'ordre social, moral, existant²⁰⁹. » L'écriture est bien dans le but d'impacter, de provoquer une action chez le lecteur, elle affirme lors d'un entretien : « le livre a une influence sur la conscience et l'inconscient des gens²¹⁰. » Anne-Laure Rossi apporte une précision sur cette activité politique : « L'«écriture blanche» pratiquée par Annie Ernaux n'est donc à considérer comme blanche que du point de vue des restrictions qu'elle impose, qui ne répondent pas en premier lieu à un projet esthétique mais un projet assumé d'emblée comme politique²¹¹ ». L'écriture est politique car il s'agit, pour Annie Ernaux, de traduire nécessairement une certaine vision du monde, tel qu'il existe déjà, ou bien tel

²⁰⁵ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2008, p. 35.

²⁰⁶ « Depuis, l'écriture de presque tous mes textes est, à des degrés divers, sous-tendue non par la représentation d'un adversaire précis mais celle de représentations, de croyances, d'inégalités (sociales, hommes-femmes) à défaire, sinon détruire. », Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET (dir.), « "Écrire, c'est toujours au présent" », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Metispresses, 2011, p. 212.

²⁰⁷ Marylène CARON, *op. cit.*, 2014, p. 30.

²⁰⁸ Marie-Laure ROSSI, *Écrire en régime médiatique : Marguerite Duras et Annie Ernaux : actrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, l'Harmattan, 2015, p. 175.

²⁰⁹ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 74.

²¹⁰ Raphaëlle RÉROLLE, *op. cit.*, p. 7. Consulté le 03 septembre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1092?lang=fr>>

²¹¹ Marie-Laure ROSSI, *op. cit.*, 2015, p. 180.

qu'on souhaite qu'il soit, dans le but de « dialoguer au plus près avec ces voix des autres, voix pauvres du passé ou voix des pauvres du présent²¹². »

Entre écriture individuelle et écriture collective, Annie Ernaux transpose des sujets du quotidien en véritables objets de la littérature. La passion prend forme à travers une subtile représentation de la femme et un bouleversement des systèmes temporels. La femme qui vit sa passion se trouve vite rattrapée par la femme qui a vécu sa passion et qui écrit à partir de simples sensations et sentiments. À travers l'énonciation, Annie Ernaux cherche, joue et crée une identité dans un unique but : témoigner²¹³ et renouveler les codes de la représentation. Au-delà des codes de représentation, la publication du récit autobiographique et du journal intime vient marquer un bouleversement des genres pour établir un lien avec les autres. Adrian Scharff, dans son mémoire intitulé, *Le temps et le moi dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, pense que « la démarche entreprise par l'auteur, [...] n'est donc pas à proprement parler un refus du récit ; il serait plus juste de la considérer comme une exploration des limites et une recherche formelle permettant de faire reculer ces dernières²¹⁴. » C'est bien dans cette recherche formelle et énonciative, qu'il apparaît pertinent d'étudier, très précisément, le rôle de l'énonciation dans la représentation de la femme telle qu'elle ressort dans le récit autobiographique puis dans le journal intime, et le rôle que tient l'énonciation dans la représentation de l'amant et des autres dans cette seconde partie.

²¹² « Ernaux fait ainsi le choix d'une énonciation volontairement plate, dépouillée des lustres de la prose michonienne, afin de dialoguer au plus près avec ces voix des autres, voix pauvres du passé ou voix des pauvres du présent. », Aurélie ADLER, *Éclats des vies muettes*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 179.

²¹³ « L'écriture sert donc à la fois d'exposition et d'exutoire, elle permet de relâcher la pression endurée. Du même coup, du moins dans une certaine mesure, elle a des bienfaits thérapeutiques. », Michèle BACHOLLE, *Un passé contraignant : Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 67.

²¹⁴ Adrian SCHARFF, *Le temps et le moi dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, Paris, Le Manuscrit, 2008, p. 35.

DEUXIÈME PARTIE :

L'ÉNONCIATION DANS LA REPRÉSENTATION DE SOI ET DES AUTRES

Le déplacement générique induit des différentes représentations en jeu, que ce soit celle de la femme — c'est-à-dire de soi — ou des autres — l'amant et le monde extérieur. Celles-ci jouent un rôle primordial dans l'analyse de soi à travers la passion amoureuse. Parce qu'Annie Ernaux est à la recherche d'un temps perdu, celui de la passion et de l'amant, tous les enjeux énonciatifs sont liés à cette fuite du temps. Elle se cherche elle-même et explore toutes les possibilités de se représenter et de représenter les autres. Une analyse linguistique à partir de relevés statistiques²¹⁵ accompagnera nos propos. En effet, l'appui sur des données attestées, et sur leur quantification, permet de mieux analyser la langue, de comprendre et de rendre compte des changements entre le genre du récit autobiographique et celui du journal intime, en d'autres termes, du déplacement générique induit par les deux œuvres.

1. La représentation de la femme : la réflexivité des pôles énonciatifs

Si le déplacement générique crée différentes représentations de la femme, Annie Ernaux cherche avant tout à se dévoiler, à se définir et à se dédoubler dans un monde emprisonné par la passion. Comme le note Philippe Malrieu, philosophe et psychologue français : « Se livrer à la passion, c'est déjà se libérer des routines, et c'est, [...] se voir selon la façon on *imagine* que l'amant vous voit, a pour vous de l'estime, et se représente lui-même et la représentation que vous avez de lui, ainsi que l'attachement que vous avez pour lui²¹⁶. » C'est à partir de ces multiples représentations de la femme face à l'amant, et plus particulièrement, face à la passion dans cette réflexivité constante des pôles énonciatifs qu'il convient d'étudier les pronoms mis en œuvre dans ce corpus.

²¹⁵ « L'analyse linguistique repose sur l'idée qu'il existe des connections entre système linguistique et système cognitif, et il s'agit alors de prendre en charge non seulement les aspects liés à la cohérence référentielle ("à quoi le texte se réfère-t-il ?" : c'est-à-dire des substantifs, des signes linguistiques qui renvoient à une réalité extra linguistique) mais aussi ceux relatifs au contexte d'énonciation ("comment est-ce dit ?" : c'est-à-dire des verbes, des adverbes, des conjonctions, des connecteurs... qui servent à traduire la relation du locuteur à la situation, son point de vue et ses jugements) », Bernard FALLERY, Florence RODHAIN, « Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : lexicale, linguistique, cognitive, thématique », XVI^{ème} Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique AIMS, 2007, Montréal, Canada, 2007, p. 1. Consulté le 02 septembre 2018. URL : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821448/document>>

²¹⁶ Philippe MALRIEU, *La construction du sens dans les dires autobiographiques*, Paris, Éditions érès, 2003, p. 25.

1.1. À la recherche du dévoilement de soi : sujet et objet de sa propre représentation

L'écriture est avant tout pour Annie Ernaux une recherche, elle précise : « je cherche plutôt à trouver la forme qui convient à ce que je vois devant moi comme une nébuleuse – la chose à écrire –, et cette forme n'est jamais donnée par avance²¹⁷. » Cette recherche de sa propre représentation s'inscrit dans une volonté de se dévoiler au public par une maîtrise de son identité. Dès la parution de ses premières œuvres, Annie Ernaux se représente par un « je » qui raconte l'histoire tout en faisant partie de l'intrigue, avec l'exemple de Denise dans *Les Armoires vides*²¹⁸ ou encore Anne dans *Ce qu'ils disent ou rien*²¹⁹. Ce « je » se transforme ensuite dans *La Femme gelée* en un « je » dépourvu d'identité, anonyme²²⁰ et avec *La Place*, ce « je » n'est plus celui d'une recherche introspective mais d'une instance qu'elle qualifie de transpersonnelle²²¹. Francine Dugast-Portes, auteur du livre *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, apporte une information supplémentaire sur cette transformation et sur la pluralité des représentations du « je » dans les récits ernausiens : « La cohérence de l'ensemble est indéniable, jusque dans son mouvement : elle se trouve dans la quête de soi qu'implique le “je”, dans les approches d'une identité mobile, dans la manière de se positionner en face de la psychanalyste, dans l'émergence très forte d'une identité de l'écrivain²²². » Il s'agit, maintenant, de comprendre, à travers cette perpétuelle quête de soi, les différentes représentations de la femme dans la passion amoureuse en tant que sujet et objet de sa propre représentation, en analysant le pronom « je » et les différentes constructions verbales possibles.

²¹⁷ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2003, p. 53-54.

²¹⁸ « Je n'ai jamais pleurée, je n'ai pas été malheureuse les premiers jours. Je ne reconnaissais rien, c'est tout », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1974, p. 52.

²¹⁹ « Quand j'écoutais Mathieu, je trouvais tout juste et intelligent ce qu'il disait, sauf quelques détails qui me faisaient tiquer, mais je n'avais pas encore bien compris sans doute. », Annie ERNAUX, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, Folio, 1977, p. 114.

²²⁰ « Obscurément je sens aussi que presque tous les malheurs des femmes viennent par les hommes. Je m'y attarde pas, mon modèle à moi c'est ma mère et elle n'est pas victime pour un rond. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1981, p. 33.

²²¹ « Le *je* que j'utilise semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'autre “moi” : une forme transpersonnelle en somme. Il ne constitue pas un moyen de me construire une identité à travers un texte, de m'autofictionner, mais de saisir, dans mon expérience, les signes d'une réalité familiale, sociale ou passionnelle. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1994, p. 221.

²²² Francine DUGAST-PORTES, *op. cit.*, 2008, p. 45.

En effet, le « je » est à la fois sujet et objet de sa propre représentation dans les deux textes parce que c'est le « je » qui parle et c'est le « je » qui est soumis à la passion : ce pronom est donc en position de sujet et d'objet de plusieurs verbes. Pour les verbes, selon les cas, d'un point de vue sémantique et syntaxique, cette construction peut-être qualifiée d'intransitive « lorsque le verbe n'a pas de complément²²³ », transitive « lorsque le verbe a un ou plusieurs compléments²²⁴ », distansitive « si le verbe se construit avec deux compléments dont l'un est général direct et l'autre indirect²²⁵ » et attributive « si un verbe copule comme *être* instaure entre l'élément prédicatif dit **attribut** qu'il régit directement et son sujet une relation morphosyntaxique et sémantique particulière marquée par le phénomène de l'accord²²⁶ ».

Par rapport à l'intégralité des pronoms personnels²²⁷, le « je » représente dans l'œuvre de *Passion simple* 61% des occurrences²²⁸. La première personne du singulier est au cœur des différents types de constructions du verbe, notamment pour les verbes attributifs : « J'étais très satisfaite de cette forme de rupture où je n'étais pas obligée de le quitter²²⁹. » ou « Même, à chaque fois que j'apercevais cette marque, j'étais heureuse en me rappelant cet après-midi avec lui²³⁰. » Ces deux exemples prouvent bien que le « je », avec le verbe « être », est l'objet des caractérisations. Le sujet est aussi au cœur des locutions verbales : « Les chansons accompagnaient et légitimaient ce que j'étais en train de vivre²³¹. » ou « Pourtant, quand je me trouvais au milieu d'autres femmes, à la caisse du supermarché, à la banque, je me demandais si elles avaient comme moi un homme sans arrêt dans la tête, [...] : tout ce qui m'était maintenant ou pénible ou indifférent²³². » Ces exemples montrent bien une locution verbale avec l'idée d'état,

²²³ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 394.

²²⁴ *Ibid.*, p. 394.

²²⁵ *Ibid.*, p. 394.

²²⁶ *Ibid.*, p. 394.

²²⁷ cf. Annexes, tableau 1.

²²⁸ Le pourcentage a été arrondi à l'unité près pour éviter d'éventuelles erreurs de calculs et permettre une possible marge d'erreur lors du relevé des occurrences.

²²⁹ *PS*, p. 48.

²³⁰ *Ibid.*, p. 29.

²³¹ *Ibid.*, p. 27.

²³² *Ibid.*, p. 24-25.

« j'étais en train de vivre », et l'idée de situation, avec le verbe « trouver ». Le « je » se rencontre ainsi dans des constructions avec un « je » qui effectue l'action : « Je suis descendue à la station Malesherbes sur une place dont le nom sans doute récent ne m'évoquait rien²³³. » ou « Je cherchais à être au courant de ses loisirs et de ses sorties pendant le week-end²³⁴. » Cette citation met en évidence l'action du sujet qui arrive à la station. Pour ce second exemple, le verbe « chercher » se comprend dans le sens de réfléchir ou faire des recherches. Ce pronom est en effet au centre des verbes de mouvement : « Je marchais des heures, dans l'Oltrarno, le jardin Boboli, jusqu'à la piazza San Michelangelo, San Miniato²³⁵. » ou « Je marchais très droite, dans une attitude par avance orgueilleusement indifférente à cette rencontre²³⁶. » Les verbes de sentiment sont aussi rattachés à la première personne du singulier : « J'ai désiré que l'avion dans lequel je revenais de Copenhague s'écrase si je ne devais jamais le revoir²³⁷. » ou « Je préférais continuer à n'importe quel prix — qu'il ait une autre femme, plusieurs (c'est-à-dire une souffrance encore plus grande que celle pour laquelle je voulais le quitter²³⁸). » Ici, c'est bien la narratrice, donc le « je » qui désire, tout comme ce second exemple, où le « je » indique une préférence.

Pour le journal intime *Se perdre*, le « je » représente 61% des occurrences du texte par rapport à l'intégralité des pronoms personnels²³⁹. Tout comme le récit autobiographique, la première personne du singulier est omniprésente, notamment, avec les verbes attributifs : « Je suis toujours la même²⁴⁰. » ou « Chaque soir est noir et je suis trop dépendante, à la merci du téléphone²⁴¹. » Ces deux exemples signalent bien un verbe d'état qui exprime, dans un premier cas, un état, et dans un second cas, une caractérisation. Ce « je » est aussi au cœur des verbes transitifs qui expriment une action : « Je rêve d'un désir sans fin, sans cette conclusion toujours

²³³ *Ibid.*, p. 64.

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

²³⁵ *Ibid.*, p. 48-49.

²³⁶ *Ibid.*, p. 44.

²³⁷ *Ibid.*, p. 75.

²³⁸ *Ibid.*, p. 45.

²³⁹ cf. Annexes, tableau 2.

²⁴⁰ *SP*, p. 44.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

inévitabile, et pourtant nécessaire, l'orgasme²⁴². » ou « Chaleur cet après-midi, je mange du chocolat²⁴³. » C'est encore la première personne qui se rencontre principalement pour les verbes de mouvement : « Je pars pour Marseille sans qu'il m'ait donné signe de vie²⁴⁴. » ou « J'entre une dernière fois dans l'église, pour revoir les fresques²⁴⁵. » Les verbes « partir » et « entrer » indiquent bien un déplacement du sujet. Enfin, ce pronom est aussi représentatif pour les verbes de sentiment : « Finalement, pas autant que je craignais. Ment-il quand il dit n'avoir jamais eu de maîtresse française²⁴⁶ ? » ou « À six heures, je me réveille. Pour la première fois, je pleure sans douleur sur son départ certain, en août²⁴⁷. » Les verbes « craindre » et « pleurer » expriment, dans un premier temps, la crainte de la femme passionnée, et dans le second, le verbe prend le sens de se lamenter où c'est bien le sujet « je » qui fait l'action. Tous ces verbes construisent l'identité de la femme passionnée et permettent à l'auteur de se mettre en scène.

Si le « je » représente essentiellement la femme en fonction sujet, il faut cependant distinguer la présence de la première personne du singulier sujet, représentation perçue par le « je », et celle de la première personne du singulier objet, quand la première personne est la cible et/ou la destinataire. Pour *Passion simple*, le pronom personnel « me » en fonction complément d'objet représente 73% des occurrences²⁴⁸ du texte par rapport à l'intégralité des pronoms en fonction objet : « Il voulait me voir immédiatement, il allait prendre un taxi²⁴⁹. » ou « Aussitôt après son départ, une immense fatigue me pétrifiait²⁵⁰. » Ici, c'est bien l'amant qui souhaite voir la narratrice dans le premier exemple, elle se retrouve en fonction objet, tout comme le second exemple, où c'est la fatigue qui la pétrifie. Annie Ernaux peut aussi être à la fois bénéficiaire et destinataire d'un procès : « Quelquefois, je me disais qu'il passait peut-être toute une journée sans

²⁴² *Ibid.*, p. 122.

²⁴³ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 261.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 68.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁸ cf. Annexes, tableaux 3 et 4.

²⁴⁹ *PS*, p. 72-73.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 20.

penser une seconde à moi²⁵¹. » C'est bien le « je » et le « me » qui sont les sujets de l'action, forme de réflexivité que nous étudierons dans la sous-partie suivante. L'auteur effectue alors un geste de soi à soi, un regard de soi sur soi où elle se représente sous toutes les formes dans le corpus. Ce pronom en fonction objet peut indiquer une position dominée. En effet, Joëlle Papillon, auteur d'un travail sur la « passivité active » apporte une information supplémentaire sur ces représentations de la femme : « Dans l'œuvre d'Annie Ernaux, le désir est vécu à la fois comme la source d'un nouveau pouvoir et comme la limite de l'agentivité. *Passion simple* et *Se perdre* représentent tous deux une narratrice qui est dominante tout en demeurant soumise à son désir²⁵². » C'est le cas lorsque l'amant se trouve en fonction sujet : « Comme il m'appelait toujours depuis les cabines téléphoniques, au fonctionnement imprévisible, quand je décrochais il n'y avait souvent personne au bout du fil²⁵³. » Ici, c'est bien le « me » en fonction objet qui est le destinataire de l'action d'appeler, et donc l'attente de cet appel. Ainsi, dans le récit autobiographique, le « je » est un moyen de se dévoiler, soi, comme objet du récit, en l'occurrence comme objet des verbes, et par là-même de marquer cette domination de l'amant lorsque celui-ci est en fonction sujet.

Dans le journal intime *Se perdre*, le pronom personnel « me » en fonction complément d'objet direct représente 57% des occurrences du texte par rapport à l'intégralité des pronoms personnels en fonction complément d'objet direct : « Cela me trouble et me plaît. Je suis la fille de cette femme de désir, mais qui n'osait pas aller jusqu'au bout. Moi oui. J'attends S.²⁵⁴ » ou encore « Mais tout cela m'est encore, toujours obscur, ne prouve pas l'amour, improuvable, naturellement²⁵⁵. » Ces deux exemples dévoilent que dans ces phrases, la première personne est l'objet du verbe et du trouble dans la première de ces deux phrases, dans un texte où, de manière générale, le « je » est sujet de l'énonciation. Dans le second, en précisant « m'est encore, toujours obscur », la narratrice traduit son incompréhension vis-à-vis de sa passion dans un temps quasi-simultané de la situation d'énonciation. Annie Ernaux peut aussi se retrouver à la fois bénéficiaire et destinataire d'un procès comme dans le récit autobiographique : « Dans l'horreur, la tristesse je

²⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

²⁵² Joëlle PAPILLON, *Désir et insoumission : la passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018, p. 143.

²⁵³ *PS*, p. 38.

²⁵⁴ *SP*, p. 51.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 228.

me fais l'amour à moi-même trois ou quatre fois²⁵⁶. » Le « je » en fonction sujet et objet sont les sujets de l'action : comme nous l'avons noté, nous étudierons cette forme de réflexivité dans la sous-partie suivante. Cette fonction objet se retrouve notamment quand l'amant est en sujet : « Soir. 8 heures. Aveuglant : il ne m'appellera même pas avant son départ²⁵⁷. » ou « Il me dit qu'il a espacé plusieurs fois nos rencontres pour que je me détache de lui et cette fois, c'est la dernière²⁵⁸. » C'est bien la femme qui est en position objet et subit ses actions, comme appeler ou dire dans les deux précédents exemples.

Dans cette pluralité du « je », la première personne du singulier est au cœur de toutes les constructions verbales que ce soit en fonction sujet, ou en fonction objet. À travers ce « je » Annie Ernaux se met en scène et celui-ci acquiert une fonction de théâtralisation : elle est son propre metteur en scène. Il convient à présent de s'intéresser à ce dédoublement par la réflexivité. Seza Yilancioglu, auteur d'un article paru dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, explique : « Annie Ernaux écrit sous le signe du dédoublement entre le moi et le regard critique qui observe ce moi. Elle se détache ainsi d'elle-même²⁵⁹. » Dans cette perspective d'un détachement d'elle-même, Annie Ernaux effectue un geste de retour à soi qu'il convient d'étudier pour mieux comprendre les représentations de la femme dans le récit autobiographique et le journal intime.

1.2. Le dédoublement de soi : sa propre perception

L'écriture, dans le récit autobiographique et le journal intime, met en scène différentes représentations de la femme. Marguerite Duras apporte une précision : « L'écriture c'est l'inconnu [...] C'est l'inconnu de soi, de sa tête, de son corps. Ce n'est même pas une réflexion, écrire c'est une sorte de faculté qu'on a à côté de sa personne, parallèlement à elle-même, d'une autre personne qui apparaît et qui avance, invisible, douée de pensée, de colère et qui, quelquefois, de son propre fait, est en danger d'en perdre la vie²⁶⁰. » Ainsi, écrire est inséparable d'un processus de dédoublement du sujet. Celui-ci, d'après Élise Huguény-Léger, « est intensifié, et compliqué,

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 201.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 305.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 163.

²⁵⁹ Seza YILANCIOGLU, « "Témoignage littéraire" : Écriture entre autobiographie et journal intime », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 227.

²⁶⁰ Marguerite DURAS, *Écrire*, Paris, Gallimard, Folio, 1996, p. 64-65.

dans le cas de l'écriture autobiographique²⁶¹. » Chez Annie Ernaux, le choix de l'utilisation du pronom personnel s'est fait, comme elle l'explique dans *l'Atelier noir*, suite à de nombreuses hésitations²⁶². Ce choix en faveur du pronom personnel « je » et non du pronom « elle » pourrait s'expliquer par le pouvoir d'évocation que le premier détient contrairement au second qui reste une non-personne, quelqu'un en dehors de soi-même pour le lecteur. Dans *L'Atelier noir*, l'auteur souligne à propos de son texte *Passion simple* : « Relu ce que j'ai fait en version "elle" : c'est froid et il n'y a pas ce jeu distance/émotion que donne le "je" distant avec lui-même ou ce qui est proche de lui. Il n'y a que la distance²⁶³. » Cependant, ce pronom ne lui permet pas d'atteindre « la vérité, comme [s]es précédents livres²⁶⁴. » Le « je » ernausien a une pluralité qui lui est propre et c'est à partir de ce processus de dédoublement, qu'il convient d'étudier la perception de la narratrice par elle-même, c'est-à-dire par le regard de soi qu'elle porte sur soi. Plus loin, Élise Huguény-Léger propose : « ce dédoublement n'a pas pour objectif de faire de soi une autre : au contraire, il s'agit de prendre du recul par rapport à soi pour se rapprocher progressivement de ces sentiments ou souvenirs, jusqu'au moment clé où la proximité entre les deux *moi* provoque un trouble²⁶⁵. » Le dédoublement symbolise bien un geste de soi sur soi : Annie Ernaux est le point de repère et ramène tout à elle.

Nous n'entendons pas d'abord ici la réflexivité dans son sens général, pour lequel elle se définit comme une démarche réflexive qui consiste à une prise de conscience et à un examen approfondi de sa propre réflexion, ni dans le sens sociologue où la réflexivité consiste à appliquer les outils d'analyse sociologique à son propre travail de réflexion. Nous entendons la réflexivité en premier lieu dans son sens linguistique, où elle désigne une propriété de construction pour laquelle les deux actants d'un verbe d'action partagent le même référent : le sujet et l'objet sont confondus, l'action est effectuée sur soi. Si le « je » peut être objet d'un verbe dont le sujet est la troisième personne, il peut aussi être l'objet d'un verbe dont il est également le sujet. On parle en ce cas de coréférentialité entre le pronom sujet et le pronom objet, entre le « je » et le « me ». Les

²⁶¹ Élise HUGUENY-LEGER, *Annie Ernaux : une poétique de la transgression*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 14.

²⁶² « Que signifie ce nouveau blocage après le début de la version "elle" pure ? Hésitation, notamment, entre le mode subjectif et le mode objectif, que je voudrais cependant mêler. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 77.

²⁶³ *Ibid.*, p. 79.

²⁶⁴ « La plus grande gêne — est-elle justifiée — c'est, me semble-t-il, dans la version "elle" de ne pas atteindre directement la vérité, comme dans mes précédents livres. », *Ibid.*, p. 78.

²⁶⁵ Élise HUGUENY-LEGER, *op. cit.*, 2009, p. 25.

auteurs de la *Grammaire méthodique du français* expliquent : « Ne pouvant désigner que le locuteur ou l'interlocuteur, les formes compléments *me, moi* et *te, toi* des 1^{re} et 2^e personnes du singulier sont nécessairement coréférentes à *je* et *tu*, si ces derniers sont sujets de la même phrase²⁶⁶. » Il y a alors une réflexivité au sens étroit, au sens linguistique, et celle-ci comprend les verbes pronominaux et les constructions pronominales qui « se construisent avec un pronom personnel conjoint (objet direct ou indirect datif ou inanalysable) réfléchi (c'est-à-dire coréférentiel au sujet²⁶⁷). » Parmi ces constructions pronominales réfléchies, trois catégories sont possibles. La première est une construction « réfléchie par le fait que le pronom complément y est coréférentiel au sujet²⁶⁸. » Il convient de distinguer une répartition en deux types : l'interprétation réflexive qui « assimile le verbe à une relation qui unit un élément à lui-même²⁶⁹ » ou l'interprétation réciproque qui « exprime une multiplicité de relations "croisées" entre les éléments d'un ensemble, sans que le procès verbal intervienne nécessairement entre tous les couples possibles de membres²⁷⁰. » La deuxième catégorie concerne les constructions pronominales dites « passives » pour lesquelles le réfléchi « est incompatible avec l'addition de *lui-même*,... ou de *l'un l'autre*... Outre l'impossibilité d'une lecture réfléchie ou réciproque où le sujet serait l'agent du procès, elle se fonde sur le fait que la construction pronominale entretient avec la phrase active [...] le même rapport que la phrase passive²⁷¹ ». Les constructions pronominales « neutres » constituent la troisième catégorie où la forme pronominale « constitue une sorte de correspondant intransitif²⁷². » D'après la *Grammaire méthodique du français*, « tout se passe comme si le complément réfléchi étant exclu, le référent du sujet est conçu comme le site de l'activité dénotée par le verbe²⁷³. » Nous excluons de notre analyse les constructions pronominales où le sujet n'est pas l'objet de l'action : les constructions pronominales de sens passif, les constructions pronominales avec une interprétation réciproque et les constructions pronominales neutres.

²⁶⁶ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 371.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 455.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 457.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 457.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 458.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 460.

²⁷² *Ibid.*, p. 462.

²⁷³ *Ibid.*, p. 462.

Pour *Passion simple*, la réflexivité passe par un geste de retour à soi : « Quand il me laissait un intervalle plus long, [...], je me représentais avec dégoût tout le travail que je devrais faire, les repas d'amis où je devrais aller, avant de le revoir²⁷⁴. » Ici, le verbe « représenter » est bien encadré de deux pronoms : le « je » et le « me » réfèrent tous deux à la même personne. Les verbes partagent le même référent et l'action s'effectue sur soi. Un second exemple illustre nos propos : « Une fois, à plat ventre, je me suis fait jouir, il m'a semblé que c'était sa jouissance à lui²⁷⁵. » C'est bien le « je » et « me » qui font l'action de jouir : c'est bien un geste de soi à soi qui s'effectue. Dans le journal intime, *Se perdre*, la réflexivité est aussi présente par la coréférentialité du « je » et du « me » : « Un jour, peut-être, je me représenterai cette chambre avec vue sur l'Arno comme un souvenir de bonheur²⁷⁶. » Le « je » et « me » font bien l'action de se représenter, c'est-à-dire de se figurer, de s'imaginer. Une seconde phrase vient appuyer notre raisonnement : « Dans l'horreur, la tristesse, je me fais l'amour à moi-même trois ou quatre fois²⁷⁷. » Ici, c'est bien le « je » et le « me » qui sont sujet de cette même phrase.

La fréquence de ces constructions réfléchies prouve que le « je » est bien le point d'aboutissement du propos. Mais, dans le texte, cette réflexivité s'entend encore dans un sens plus large. Elle passe ainsi par le pronom « je » en forme disjointe c'est-à-dire sous la forme d'un « moi ». Celui-ci possède « un comportement syntaxique analogue à celui d'un groupe nominal séparé du verbe²⁷⁸. » Il est intéressant de noter que, tout comme le pronom « lui » que nous étudierons dans la troisième partie, ce pronom « moi » représente la moitié des occurrences par rapport à l'intégralité des pronoms en forme disjointe de *Passion simple*, comme en témoigne ce relevé :

Les pronoms personnels en forme disjointe	Nombres d'occurrences	Total (en %)
moi	42	49
toi	1	1

²⁷⁴ *PS*, p. 17.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 54.

²⁷⁶ *SP*, p. 260.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 201.

²⁷⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 370.

soi	1	1
lui	40	47
eux	2	2
Total	86	100

La réflexivité prend bien ici le « je » pour point d'aboutissement, de référence : « Quand j'étais enfant, le luxe, c'était pour moi les manteaux de fourrure, les robes longues et les villas au bord de la mer²⁷⁹. » La réflexivité prend la forme, ici, d'un point de repère — pas très éloigné de la comparaison²⁸⁰. Ce second exemple est révélateur du fait qu'elle n'est pas forcément dominée. L'auteur se met en scène à travers cette réflexivité : tout la ramène à elle.

Si pour *Passion simple*, le « moi » représente la moitié des occurrences des pronoms personnels en fonction complément d'objet indirect, ce pronom est encore plus présent dans le journal intime *Se perdre*, en représentant 68% des occurrences du texte par rapport à l'intégralité des pronoms en forme disjointe comme en témoigne ce relevé :

Les pronoms personnels en forme disjointe	Nombres d'occurrences	Total (en %)
moi	266	68
toi	16	4
soi	4	1
lui	104	26
eux	4	1
Total	394	100

²⁷⁹ PS, p. 77.

²⁸⁰ « La comparaison consiste à rapprocher un objet d'un objet étranger, ou de lui-même, pour en éclairer, en renforcer, ou en relever l'idée par les rapports de convenance ou de disconvenance : ou, si l'on veut, de ressemblance ou de différence », Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1969, p. 377.

La réflexivité passe par un geste de retour à soi, comme dans le récit autobiographique : « C'est ce *manque* en moi qui me fait souffrir par rapport aux autres²⁸¹. » Ici, c'est bien par un geste de retour à soi « en moi » que la réflexivité devient possible où le « je » devient un point de référence.

Le « je » chez l'auteur a une pluralité qui lui est propre et crée bien un dédoublement grâce à la réflexivité. En effectuant ce geste de retour à soi, le « je » est bien le point de référence. Il convient à présent, de s'intéresser, à ce dédoublement, non pas par la réflexivité syntaxique, liée au sens du verbe, mais par deux instances du « je » sur le plan chronologique : le moi passé et le moi présent.

1.3. La redéfinition de soi : entre le moi passé et le moi présent

Annie Ernaux cherche à se représenter, à se redéfinir dans le récit autobiographique et le journal intime où deux instances narratives se succèdent : le moi présent et le moi passé. Pour le récit autobiographique, ce dédoublement s'effectue d'un côté, avec le narrateur autobiographique qui raconte à la première personne. Celui-ci expose une histoire qu'il connaît au moment de la narration pour l'avoir vécue lui-même c'est-à-dire, en tant que protagoniste. Ce dédoublement du narrateur autobiographique s'articule autour de deux instances : il y a bien la présence d'un narrateur primaire, ou « je » narrant, « qui sait tout de sa propre histoire, et même, qui a le pouvoir d'intervenir dans le récit de son passé, muni des connaissances acquises après la période de sa passion²⁸² », et de l'autre, un narrateur-personnage, ou « je » narré, « dont la vie, les aventures, les sentiments, l'activité nous sont contés et qui fait partie intégrante de la "diégèse" (l'histoire²⁸³). » René Rivara fournit une explication fondamentale à la compréhension de ce phénomène tel que la

²⁸¹ *SP*, p. 152.

²⁸² René RIVARA, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 29.

²⁸³ *Ibid.*, p. 29.

narratologie le conçoit dans *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*²⁸⁴. Selon Philippe Lejeune, tout récit à la première personne implique que le personnage est à la fois la personne actuelle qui produit la narration et la personne qui devient à son tour personnage : « le sujet de l'énoncé est double en ce qu'il est inséparable du sujet de l'énonciation ; il ne redevient simple, à la limite, que quand le narrateur parle de sa propre narration actuelle, jamais dans l'autre sens, pour désigner un personnage pur de tout narrateur actuel²⁸⁵. » Pour *Passion simple*, les temps verbaux sont ceux du passé, et plus particulièrement, l'imparfait et le passé composé qui déterminent le temps de la passion. Ces temps s'opposent au présent qui crée le temps de l'écriture, comme en témoigne ce relevé statistique :

Le pronom personnel « je »	Nombres d'occurrences	Total (en %)
« je » récit	273	65
« je » discours	148	35
Total	421	100

Toutes ces utilisations de l'imparfait ne sont pas anodines. La femme qui raconte expose les raisons qui l'ont poussée à choisir l'imparfait pour relater sa passion :

Pourtant, quand je me suis mise à écrire, c'était pour rester dans ce temps-là, où tout allait dans le même sens, du choix d'un film à celui d'un rouge à lèvres, vers quelqu'un. L'imparfait que j'ai employé spontanément dès les premières lignes est celui d'une durée que je ne voulais pas finie, celui de « en ce temps-là la vie était plus belle », d'une répétition éternelle²⁸⁶.

²⁸⁴ « Cette distinction repose sur le sentiment qu'éprouve le lecteur d'être le plus souvent au contact du narrateur-personnage, d'être plongé avec lui dans l'histoire, et de la vivre du même point de vue que lui. [...] il éprouve ainsi l'impression d'entendre essentiellement la 'voix' du personnage, qu'il soit héros de l'histoire ou seulement témoin. Mais d'autre part, dans la plupart des romans autobiographiques, une sorte de dissociation semble se produire parfois à des moments quelconques du récit : le pronom Je semble dénoter une autre personne, qui porte le même nom, et qui est « identique » au personnage narré au sens où un homme est identique à lui-même toute sa vie. Mais cette nouvelle instance - le scripteur - s'exprime fréquemment au présent, présente un point de vue nouveau sur le monde ou sur l'histoire racontée, porte des appréciations sur son passé, possède un savoir que n'avait pas le personnage qu'il était. En un mot, il apparaît différent du point de vue psychologique, ce qui explique parfois la distance temporelle qui le sépare de son moi passé [...]. », *ibid.*, p. 29.

²⁸⁵ Philippe LEJEUNE, *op. cit.*, 1975, p. 39.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

C'est bien dans la recherche d'une continuité du temps, de la durée d'un certain état des choses, qu'Annie Ernaux utilise l'imparfait de l'indicatif. « Par son aspect non-borné, [il] présente toujours un fait dont les limites débordent celles d'un autre événement, au passé simple ou au passé composé, dont il constitue le cadre²⁸⁷. » En effet, cet imparfait, dans le récit autobiographique, selon Thomas Lyn, auteur d'*Annie Ernaux, à la première personne*, « renforce l'impression d'un temps interminable, du temps qui s'arrête²⁸⁸ ». Annie Ernaux apporte une explication : « Le temps de l'écriture, n'a rien à voir avec celui de la passion²⁸⁹. » L'auteur reconnaît sa désillusion de la reconfiguration d'un temps, le but initial de son entreprise n'est qu'à moitié atteint dans le récit autobiographique *Passion simple* : « Pourtant, quand je me suis mise à écrire, c'était pour rester dans ce temps-là, où tout allait dans le même sens, du choix d'un film à celui d'un rouge à lèvres, vers quelqu'un²⁹⁰. » Cette affirmation met en lumière le décalage de la passion vécue et écrite. Le démonstratif déictique « là » apposé au temps « ce temps-là » instaure bien un écart entre le présent de l'énonciation et le temps passé de la passion. Ainsi, l'imparfait itératif dans les soixante premières pages met en place le temps suspendu qui symbolise l'attente de la femme : « Souvent j'écrivais sur la feuille, la date, l'heure et "il va venir²⁹¹" ». Cet imparfait, accompagné de l'adverbe « souvent », permet l'expression de la répétition de l'action et donc, de la volonté de s'inscrire, pour l'auteur, dans un temps interminable à l'aide d'un « je » récit. Pour conserver ce temps si précieux, la narratrice retire symboliquement sa montre avant l'arrivée de son amant : « Cela ne durait que quelques heures. Je ne portais pas ma montre, la retirant juste avant son arrivée²⁹². » Elizabeth Richardson Viti, dans un article consacré à Annie Ernaux et Simone de Beauvoir, apporte un commentaire : « Once her lover arrives, Ernaux immediately takes off her watch and creates a temporal construct which embodies and expresses amorous

²⁸⁷ Roberte TOMASSONE, « Le discours », dans *Une langue : le français*, Paris, Hachette éducation, 2001, p. 177.

²⁸⁸ Lyn THOMAS, *Annie Ernaux, à la première personne*, Paris, Stock, 2005, p. 57.

²⁸⁹ *PS*, p. 61.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

²⁹² *Ibid.*, p. 19.

desire, beyond past and present²⁹³. » Annie Ernaux souhaite bien, à travers le « je » du récit, et plus particulièrement le temps de l'imparfait, symboliser le temps de la passion, de l'attente mais surtout cette recherche permanente d'un temps pour vivre et partager cette passion.

Ce « je » est cependant associé au discours par le présent de l'indicatif et le passé composé. Cela marque la différence entre la femme qui vit sa passion et celle qui écrit sa passion. Le présent est un moyen pour l'auteur d'exposer et de commenter son expérience d'écriture. En effet, il ancre le texte dans la réalité de l'écriture et du vécu parce qu'il constitue une intervention directe de l'auteur en tant que moi écrivant et le distingue du moi sujet du récit, le premier objectivant le second : « Puis je mesure que ces propos se réèrent à quelque chose de déjà lointain²⁹⁴ » Le passé composé, quant à lui, selon Annie Ernaux, souligne par opposition avec le passé simple : « Et il y a ceci pour le passé composé : il fait sentir que les choses ne sont pas terminées, qu'elles durent encore dans le présent. C'est le temps de la proximité des choses, dans le temps et l'espace. Le temps du lien entre l'écriture et la vie²⁹⁵. » Ce dernier lui permet à l'auteur de rédiger principalement des commentaires ou des notes de bas de page : « De la même façon j'ai regretté qu'il n'existe pas, peint par une femme, un tableau provoquant autant d'émotion indicible que la toile de Courbet montrant au premier plan le sexe offert d'une femme couchée, air visage indicible, et qui a pour titre l'Origine du monde²⁹⁶. » Le passé composé apporte également des commentaires face à l'expérience de la passion. En alternant à l'aide d'un « je » narrant et un « je » narré, Annie Ernaux souhaite avant tout conserver ce temps de la passion avec son amant A. Le « je » discours symbolise le temps de l'écriture, ancré dans la situation d'énonciation, alors que le « je » récit marque le temps vécu, le temps de la passion écoulée, énoncé coupé de la situation d'énonciation grâce à l'imparfait. La narratrice précise : « Tout cela commence à m'être aussi étranger que s'il s'agissait d'une autre femme²⁹⁷. » Cette phrase témoigne bien de la distance objective qui s'installe entre le je-présent-narrant et le je-passé-narré. Cette distance est visible

²⁹³ « Une fois son amant arrivé, Ernaux enlève immédiatement sa montre et crée une construction temporelle qui incarne et exprime le désir amoureux, au-delà du passé et du présent. », Élisabeth Richardson VITI, « Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : love with a perfect stranger », [en ligne], dans *Simone de Beauvoir Studies*, vol 19, 2002-2003, p. 52-53. Consulté le 14 octobre 2017. URL : <http://beauvoir.weebly.com/uploads/5/3/3/4/5334595/viti_2002-2003.pdf>

²⁹⁴ *PS*, p. 67.

²⁹⁵ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 129.

²⁹⁶ *PS*, p. 50.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 76.

avec deux passages narratifs communs dans le récit autobiographique et le journal intime, le film X sur Canal+, que nous étudierons ultérieurement.

À l'inverse, le journal intime, écrit couramment au présent, relate un faible délai entre le moment de la passion et le moment de l'écriture, ce qui crée une continuité entre ces deux temps. M. Braud souligne : « [Une faille] ne se place pas entre un *je* lointain et le *je* présent mais entre deux *je* d'une même temporalité, dont l'un vit et écrit et dont l'autre, figé par l'écriture, échappe au diariste au fur et à mesure²⁹⁸. » C'est sur cette autre alternance des temps, où le sujet n'est plus traversé par la rupture passé/présent, que le journal intime devient possible. Par les événements en plan de discours et par les événements narrés qui retentissent sur le présent de son écriture, ceux-ci permettent la création d'une figure du double rapproché : « Le dédoublement du sujet, dans sa vie, en moi-regard d'un côté et moi agissant de l'autre, se confond avec celui du diariste, par l'écriture en moi narrant et moi narré, car le journal est le lieu où la conscience conduit son observation des sensations et activités et où elle les met en discours²⁹⁹. » Ainsi, pour le journal intime *Se perdre*, les temps verbaux s'organisent par rapport au temps du présent et du passé composé, qui construit une continuité temporelle comme en témoigne ce relevé statistique :

Le pronom personnel « je »	Nombres d'occurrences	Total (en %)
« je » récit	292	13
« je » discours	1929	87
Total	2221	100

Le « je » discours est associé principalement au présent de l'indicatif : « Et je songe à tout ce que je dois faire avant, déjeuner avec Antoine Gallimard, aller au Luxembourg surtout, et je suis lasse³⁰⁰. » ou « Cela se passe en bas, je suis sur les genoux de S. et je lui écris une lettre en russe, en essayant les tournures que je connais bien³⁰¹. » Ce présent caractérise bien le temps de la passion, de l'expérience : c'est une écriture qui revient sans cesse à sa situation d'énonciation où

²⁹⁸ Michel BRAUD, « Passé et présent dans le journal intime : lire le temps », dans *Romanica Cracoviensia* 2, 2017, p. 110. Consulté le 28 février 2019. URL : <<http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2017/Tom-17-%20Numer-2/art/10174/>> ; DOI : 10.4467/20843917RC.17.009.7691

²⁹⁹ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2006, p. 50-51.

³⁰⁰ *SP*, p. 69.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 238-239.

l'auteur prolonge et crée un temps unique pour vivre sa passion. Le « je » peut aussi être associé au passé composé et à l'imparfait, deuxième et troisième temps les plus importants du journal intime. Deux occurrences de l'imparfait sont très représentatives : « Ainsi, je croyais être freudien — son goût du noir — remonte peut-être à 75, à Cuba. Désir de savoir. Et des gens extérieurs à cette histoire m'apprennent malgré eux des choses³⁰². » et « Bientôt, demain, un an, que je m'envolais pour Moscou, avec la suite, ce qu'on appelle le destin et qui n'est qu'une suite d'actes dans lesquels on persévère dans la même direction³⁰³. » Ces deux occurrences confirment que l'imparfait et le passé composé, dans le journal intime, sont utilisés pour désigner des événements qui ont lieu dans le passé par rapport au moment du vécu de la liaison, donc par rapport au moment auquel l'écriture est pour ainsi dire simultanée, et non dans le passé par rapport au moment de l'écriture, parce que l'énonciation se fait pour ainsi dire au jour le jour pendant le moment même de sa passion. S'il existe bien une proximité temporelle entre le vécu et l'écriture dans le cadre du journal intime, les instances ne se confondent cependant pas. Michel Braud explique : « Le *je* narrateur voit le *je* narré à travers la distance du discours qui le réifie ; mais de plus, alors que lui continue à vivre et à vieillir, le *je* narré, définitivement modelé par les mots demeure dans un présent qui s'est figé³⁰⁴. » C'est bien la distance qui s'instaure à partir du moment où le vécu est mis en mots : le fait de l'écrire contribue à instaurer un présent définitif.

L'utilisation du « je » récit et du « je » discours fonctionne en parfaite symétrie par rapport aux deux œuvres. De surcroît, c'est un moyen pour Annie Ernaux de faire l'état de sa propre représentation tout en exposant les deux mondes et il est intéressant de noter que son moi passé et son moi présent ne s'opposent pas. Au contraire, dans un effort de l'auteur de les concilier, ils se nourrissent l'un de l'autre : son passé éclaire son moi présent et le présent réhabilite le passé. Par ailleurs, ce dédoublement n'est possible qu'avec la première personne du singulier « je ». L'auteur n'apporte aucun regard de soi sur soi à l'aide d'un « elle » en fonction sujet ou en fonction objet, elle précise dans *L'Atelier noir* à propos de son récit autobiographique *Passion simple* : « C'est le “elle” pour le “moi” qui ne me va pas³⁰⁵. » Il convient à présent de s'intéresser à un passage commun au récit autobiographique et au journal intime, celui où Annie Ernaux regarde un film X sur Canal+ pour mieux comprendre cette symbiose des temps.

³⁰² *Ibid.*, p. 119.

³⁰³ *Ibid.*, p. 264.

³⁰⁴ Michel BRAUD, *op. cit.*, 2017, p. 111.

³⁰⁵ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 62.

Pour *Passion simple*, ce passage sur le film X ouvre le récit autobiographique. Celui-ci est principalement écrit à l'imparfait : « On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. L'histoire était incompréhensible et on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions³⁰⁶. » Cet imparfait est rompu par l'emploi du passé composé qui marque le retour à l'écriture, antérieure à la situation d'énonciation : « Cet été, j'ai regardé pour la première fois un film classé X à la télévision, sur Canal³⁰⁷ +. » Le déictique « cet été » s'ancre bien dans la situation de communication. Le présent devient un moyen pour la narratrice d'apporter un commentaire sur cette scène : « Des siècles et des siècles, des centaines de générations et c'est maintenant, seulement, [...] ce qu'on ne pouvait regarder sans presque mourir devenu aussi facile à voir qu'un serrement de mains³⁰⁸. » ou justifier son écriture : « Il m'a semblé que l'écriture devait tendre à cela, [...], cette angoisse et cette stupeur, une suspension du jugement moral³⁰⁹. » Il y a bien, ici, une alternance des temps qui instaure une distance, par la rétrospection du récit autobiographique. À l'inverse, pour le journal intime, c'est bien au présent que se déroule cette scène : « Peu excitant, très mécanique, et comme je n'ai pas les paroles, c'est moins érotique qu'un livre³¹⁰. » À l'inverse d'une description minutieuse des corps dans le récit autobiographique, Annie Ernaux énumère rapidement ce qu'elle voit et apporte des commentaires entre parenthèses : « Regardé sans décodeur un film X à Canal +, pour la première fois³¹¹ » ou « Surprise au début de voir (très bien, surtout quand la caméra est proche) ces sexes en gros plan³¹². » Puis, nous passons dans le présent proche de la situation d'énonciation : « Cependant, ce matin, les images me poursuivent, elles sont un mode d'emploi parfaitement clair³¹³. » Cette scène est alors bien racontée dans un présent quasi-simultané de la situation d'énonciation, et rejoint le présent de l'écriture. En effet, l'adverbe « cependant » marque une rupture entre le moment où elle a visionné ce film et le moment où elle l'écrit, le déictique « ce matin » renvoie bien à la situation

³⁰⁶ *PS*, p. 11.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 11.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 12.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 12.

³¹⁰ *SP*, p. 236.

³¹¹ *Ibid.*, p. 236.

³¹² *Ibid.*, p. 236.

³¹³ *Ibid.*, p. 236.

d'énonciation de la femme qui écrit sa passion. Les représentations de la femme passe bien par le temps, par une recherche d'une identité temporelle où l'auteur souhaite immortaliser le temps de la passion. Cette mise en regard de ces deux épisodes se déroulent bien différemment, puisque dans le récit autobiographique, c'est bien l'imparfait qui est le temps principal et marque la rétrospection, le temps de la passion, tandis que pour le journal intime, le présent rejoint le temps de l'écriture, le moment où l'auteur a pu voir cette scène.

Le dédoublement de la femme qui écrit et vit sa passion se perçoit à un autre dédoublement, celui du temps. Ces deux œuvres mettent en avant les différents moi, le je-présent-narrant et le je-passé-narré. Adrien Scharff propose une explication pour l'existence des différents moi dans le corpus : « Il y a également une constante dans le choix des temps grammaticaux, l'ensemble des textes étant construit sur l'opposition réciproque entre le temps présent et le temps passé, l'imparfait et le passé composé, le présent de la narration et celui de l'écriture³¹⁴. » C'est sur cette opposition des temps grammaticaux qu'il convient, à présent, de s'intéresser aux différents tiroirs verbaux dans le corpus pour comprendre cette recherche permanente d'un temps perdu pour la passion.

³¹⁴ Adrien SCHARFF, *op. cit.*, 2008, p. 31.

2. La fuite du temps : à la recherche d'un temps perdu

La différence des tiroirs verbaux entre les deux œuvres du corpus rend manifeste celles qui existent entre les représentations de la femme. À travers le modèle proustien³¹⁵, la mémoire dans *Les Années* permet de reconstruire le souvenir collectif et intime, de sauver les morceaux épars du passé et ainsi d'abolir le temps. Le temps est donc un temps retrouvé, fixé par l'écriture, car l'histoire dans *Les Années*, comme dans *À la recherche du temps perdu*, est celle d'une vocation littéraire : le narrateur, à la fin, prend conscience de son objectif et se met à écrire. C'est dans un projet de « roman total³¹⁶ » qu'Annie Ernaux conclut son livre par une phrase qui fait penser à Proust : « Sauver quelque chose du temps où on se sera plus jamais³¹⁷. » Cette fin fait écho au début du livre en apportant la solution au problème alors évoqué : « Toutes les images disparaîtront³¹⁸ ». Autour de ce modèle se cristallise une réflexion sur la langue de l'écrivain et sur la mémoire dans le but de « rendre sensible le passage du temps, montrer comme le temps a fui et comme il nous emporte tous³¹⁹. » C'est à partir de cette réflexion sur la langue qu'une remise en question de la finalité esthétique de l'écriture littéraire est engagée et que les différentes représentations de la femme sont d'abord données comme liées au temps³²⁰. Dans ce mouvement temporel qui subordonne la représentation de la femme, il est nécessaire, à présent, à travers cette recherche d'un temps perdu, de s'intéresser aux tiroirs verbaux.

2.1. Les enjeux d'énonciation croisés : le décalage temporel entre récit et discours

³¹⁵ Par ailleurs, il est intéressant de souligner qu'à la différence de Proust, Annie Ernaux reste éloignée de l'expérience de la mémoire involontaire qui renaît spontanément d'une sensation où la mémoire individuelle reconstitue le moi profond.

³¹⁶ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2008, p. 158.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 254.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

³¹⁹ Marguerite CORNIER, « entretien avec Annie Ernaux », dans *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, p. 67.

³²⁰ « Quand je vous dis, faire quelque chose entre la *Recherche* et *Autant en emporte le vent*, cela veut dire : — histoire de la femme dans l'Histoire — complexité de la *Recherche* — peut-être rôle de la mémoire, présence du “je” », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 67-68.

En écrivant un journal intime puis un récit autobiographique, Annie Ernaux modifie et joue avec les enjeux énonciatifs, et notamment avec les tiroirs verbaux, car c'est un changement dans l'implication de la personne. Les trois temps majoritairement employés pour *Passion simple* sont l'imparfait de l'indicatif, le présent de l'indicatif et le passé composé. Étudier ces trois temps et les définir dans le cadre d'une analyse énonciative de l'écriture d'Annie Ernaux aidera à mieux comprendre les changements dans les pôles énonciatifs induits par le déplacement générique des deux œuvres.

Tout d'abord, pour l'imparfait, le procès exprimé par le verbe peut être envisagé de deux manières : de manière générale, par le temps, d'un point de vue externe, où le procès est situé chronologiquement dans l'une des trois époques (passé, présent ou futur) selon le rapport entre les deux ; d'autre part, par l'aspect, d'un point de vue interne, le procès peut-être envisagé pour lui-même. Dans la perspective chronologique, ce repère est situé par rapport au point de l'énonciation avec lequel il peut coïncider ou non. Ainsi, pour le temps, selon la *Grammaire méthodique du français*, l'imparfait « dénote un procès situé hors de l'actualité présente du locuteur. Il prend une valeur temporelle quand le procès est décalé dans le passé et une valeur modale quand le procès est envisagé comme possible hors de l'univers réel. À la différence du passé simple, l'imparfait est un temps analytique³²¹. » C'est sur cette opposition de l'imparfait et du passé simple que les auteurs de cette *Grammaire méthodique du français* précisent : « l'imparfait n'envisage pas de limites du procès, auquel il n'assigne ni commencement, ni fin. L'imparfait s'accorde ainsi avec l'expression de la durée ; selon le sens du verbe, le procès n'est pas forcément long objectivement, mais il est perçu "de l'intérieur" dans son écoulement, dans la continuité de son déroulement, sans terme final marqué. L'aspect duratif n'est qu'une conséquence de cette valeur de l'imparfait³²². » Les auteurs insistent sur l'intérêt de l'aspect de l'imparfait :

Avec l'aspect sécant, l'intervalle de référence du procès est envisagé sans limites ; il est perçu de l'intérieur et découpé en deux parties : une partie réelle nette et une partie virtuelle floue, à cause de l'effacement de la limite finale. Le procès suivant l'aspect non-sécant est au contraire saisi globalement, de l'extérieur, et enfermé dans des limites ; en particulier, une borne finale lui est assignée³²³.

³²¹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 540.

³²² *Ibid.*, p. 540-541.

³²³ *Ibid.*, p. 522.

Dans l'œuvre autobiographique *Passion simple*, l'imparfait de l'indicatif représente 53% des occurrences des formes verbales du récit autobiographique³²⁴, c'est-à-dire plus de la moitié. Ce dernier permet de « donner [une] impression de l'inachevé, laisse attendre une suite, contrairement au passé simple qui implique une borne finale³²⁵. » Il est utilisé principalement lors des soixante premières pages consacrées aux habitudes de l'amant : « Il aimait les costumes Saint-Laurent, les cravates Cerruti et les grosses voitures. Il conduisait vite, avec appels de phares, [...], lui qui venait d'un pays de l'Est³²⁶. » Ici, la première occurrence de l'imparfait, qui correspond à l'imparfait de description, se comprend dans le sens avoir du goût pour, affectionner et marque bien la continuité aspectuelle avec le présent. Il représente « la transposition du présent dans le passé et il sert essentiellement à marquer la simultanéité³²⁷ ». Le second imparfait « conduisait », qui correspond à un imparfait d'habitude, ne marque pas de limite du procès. Cet imparfait donne alors la possibilité à la narratrice de faire un large inventaire d'attitudes ou de comportements relatifs à la passion : « J'attendais tranquillement dans les embouteillages, à un guichet de banque [...]. Rien ne m'impatientait³²⁸. » ou « j'évitais les occasions qui pouvaient m'arracher à mon obsession³²⁹ ». Il est aussi utilisé pour énumérer des faits du quotidien : « J'allais au supermarché, au cinéma, je portais des vêtements au pressing, je lisais, je corrigeais des copies, j'agissais exactement comme avant, mais sans une longue accoutumance de ces actes, cela m'aurait été impossible, sauf au prix d'un effort effrayant³³⁰. » Les verbes aller, porter, lire, corriger et agir conjugués à l'imparfait marquent bien des actions qui se répètent. Cet imparfait d'habitude est « associé, comme le présent, à un complément marquant la répétition du procès (aspect itératif)³³¹ ». Ce dernier insiste aussi sur la répétition du geste, et donc de l'attente : « Souvent j'écrivais sur une feuille la date, l'heure, et "il va venir" avec d'autres phrases, des craintes, qu'il

³²⁴ cf. Annexes, tableau 5.

³²⁵ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 543.

³²⁶ *PS*, p. 32.

³²⁷ Joelle GARDES-TAMINE, *La grammaire, tome 2 : syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 95.

³²⁸ *PS*, p. 29.

³²⁹ *Ibid.*, p. 41.

³³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³³¹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 544.

ne vienne pas, qu'il ait moins de désir³³². » L'adverbe « souvent » indique bien un procès répété, et de là l'écriture est perçue comme un état permanent. Ce second exemple, avec l'adverbe « toujours » souligne encore cet aspect itératif : « Comme il m'appelait toujours depuis les cabines téléphoniques, au fonctionnement imprévisible, quand je décrochais il n'y avait souvent personne au bout du fil³³³. » Enfin, l'imparfait connaît de nombreux usages modaux où « il ne renvoie pas à une situation qui a eu lieu dans le passé, mais à une situation dont la factualité est remise en question³³⁴. » Les emplois liés à cette valeur de l'imparfait se rapprochent de ceux d'autres temps du mode indicatif, notamment du conditionnel. Lorsqu'il a cette valeur, l'imparfait évoque souvent la possibilité d'une action présente ou future plutôt qu'une action passée réelle : « S'il m'annonçait qu'il arrivait dans une heure — une “opportunité”, c'est-à-dire un prétexte pour être en retard sans donner de soupçons à sa femme³³⁵. » L'auteur fait le choix d'employer un imparfait au lieu d'un conditionnel passé pour évoquer un fait qui ne s'est pas produit, ce qui permet alors d'imaginer l'action comme si elle était en cours de déroulement. Aussi, l'imparfait peut « exprimer une demande polie dans une proposition principale, avec un verbe de volonté ou de mouvement à la première personne³³⁶ » : « Je voulais à toute force me rappeler son corps, des cheveux aux orteils³³⁷. » Dans cette occurrence, la demande est atténuée par l'emploi de l'imparfait modal où celui-ci n'est pas présenté directement, mais sous la forme de ses prémisses, et est elle-même décalée dans le passé. Or, ce temps est abandonné dans la troisième partie³³⁸ du récit autobiographique au profit du présent de l'indicatif : « Maintenant, c'est avril. Le matin, il m'arrive de me réveiller sans que la pensée de A. me vienne aussitôt. [...] Je suis toujours dans le temps de la passion (puisque un jour je ne constaterai plus que je n'ai pas pensé à A. en me

³³² *PS*, p. 18.

³³³ *Ibid.*, p. 38.

³³⁴ Adeline PATARD, Walter DE MULDER, « Aux origines des emplois modaux de l'imparfait. Le cas de l'emploi hypothétique et de l'emploi contrefactuel », [en ligne], dans *Langages*, Armand Colin, 2014, n° 193, p. 33. Mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 20 février 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-langages-2014-1-page-33.htm>>. DOI : <https://doi.org/10.3917/lang.193.0033>

³³⁵ *PS*, p. 16-17.

³³⁶ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 547.

³³⁷ *PS*, p. 54.

³³⁸ Nous nous appuyons sur le découpage proposé par Lyn THOMAS, *op. cit.*, 2005, p. 12.

réveillant) mais ce n'est plus le même, il a cessé d'être continu³³⁹. » Le déictique « maintenant » ancre l'énoncé dans la situation d'énonciation : c'est bien le temps de l'écriture. En outre, cette phrase fait l'objet d'une note en bas de page. Ces dernières sont plutôt réservées à une pratique de la sociologie, ou d'un scientifique, et non à un auteur de récit autobiographique, Isabelle Charpentier apporte une précision : « Elle lit de plus en plus régulièrement des ouvrages sociologiques et leur emprunte nombre de méthodes ou de démarches, [...] : rédaction de fiches préparatoires répertoriant souvenirs, comportements sociaux aperçus et faits bruts, usage des témoignages, [...] –, présence de notes de bas de page – conventionnellement jamais utilisées dans les écrits littéraires³⁴⁰ ». Cette pratique de la sociologie auquel l'auteur fait appel pour la cinquième fois dans ce texte³⁴¹ acquiert une fonction de métalepse³⁴² et marque une rupture temporelle avec le temps de la passion : « Je passe de l'imparfait, ce qui était — mais jusqu'à quand ? —, au présent — mais depuis quand ? — faute d'une meilleure solution³⁴³. » L'imparfait itératif immortalise cette passion et devient une solution pour « [s]'arrêter sur des images, [d']isoler les signes d'une réalité³⁴⁴ » : il est apte à marquer l'écoulement du temps en permettant à l'auteur de mettre en relief la durée d'un certain état de la passion, celui d'un temps inachevé. Par ailleurs, il est intéressant de noter que les quatre paragraphes suivant la note de l'auteur où elle mentionne le changement de temps grammatical voient coexister le présent, l'imparfait, le passé composé et le futur.

Le présent de l'indicatif constitue le deuxième temps le plus utilisé dans l'œuvre de *Passion simple*. Selon la *Grammaire méthodique du français*, la forme grammaticale du présent « entretient apparemment une relation privilégiée avec l'époque présente ("l'actuel"), qui est contemporaine de l'acte d'énonciation³⁴⁵. » D'une manière générale, en l'absence de toute

³³⁹ *PS*, p. 66.

³⁴⁰ Isabelle CHARPENTIER, *op. cit.*, 2006. Mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 26 août 2017. URL : <<https://contextes.revues.org/74>>. DOI : 10.4000/contextes.74

³⁴¹ *PS*, p. 18, 26, 33, 39, 50.

³⁴² La métalepse est le fait de « substituer l'évocation d'un fait à son antécédent, à sa conséquence ou à une circonstance l'accompagnant plutôt que de parler du fait lui-même. », Nicole RICALENS-POURCHOT, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, [2011], 2016, p. 85.

³⁴³ *PS*, p. 66-67.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 67.

³⁴⁵ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 529.

indication contraire, « une forme de présent sera automatiquement rapportée à l’actuel, c’est-à-dire aux conditions de l’énonciation : l’événement et le moment de l’énonciation coïncident, ou plutôt sont vus comme coïncidant³⁴⁶. » Il s’agit cependant d’une perception en quelque sorte “par défaut”, très contextuelle, parce que la neutralité de ce temps est d’autant plus manifeste qu’un effet comparable peut être obtenu par l’absence de verbe conjugué :

Ce n’est pas le verbe au présent qui situe le procès au moment de l’énonciation, mais ce sont la signification de la phrase et les conditions même de l’énonciation. [...] De même que la temporalité, le bornage et la durée d’un procès au présent ne sont pas indiqués par ce temps grammatical³⁴⁷.

En d’autres contextes, le présent est susceptible de renvoyer objectivement aussi bien au présent du locuteur, qu’à son passé et à son futur. Plusieurs valeurs sont possibles pour le présent de l’indicatif. *L’énoncé au présent* peut être « étroitement repéré par rapport au moment de la parole. Il indique un événement ou un état de choses contemporains de l’acte d’énonciation, et ce procès est présenté comme vrai par le locuteur au moment de l’énonciation³⁴⁸. » Les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* précisent que le présent peut être également *étendu*, c’est-à-dire qu’il « occupe un espace plus ou moins large, toujours centré sur le point d’énonciation³⁴⁹ ». Le présent *permanent* peut couvrir « un très large espace temps, englobant le passé, le présent et le futur³⁵⁰. » Le présent de *narration* évoque, quant à lui, « des événements passés — réels ou fictifs — [...] éloignés du moment de l’énonciation³⁵¹ ». Le présent *prophétique*³⁵², que l’on retrouve essentiellement dans la tragédie classique constitue une dernière valeur pour le présent de l’indicatif. Dans *Passion simple*, le présent de l’indicatif représente 18% des occurrences³⁵³ des

³⁴⁶ Joelle GARDES-TAMINE, *op. cit.*, 2018, p. 93.

³⁴⁷ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 530.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 531.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 531.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 532.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 533.

³⁵² « Le présent prophétique, plus rare, est employé, inversement, pour évoquer des faits à venir, dans le cas de prédictions ou de prévisions. Le visionnaire vit l’avenir au présent. », *ibid.*, p. 533.

³⁵³ cf. Annexes, tableau 5.

formes verbales du récit autobiographique. Ce temps fait ses premières apparitions à la troisième partie, comme nous l'avons indiqué précédemment, et répond alors à une volonté de maintenir ses textes au plus près de la réalité vécue, quitte à bouleverser ce qui était considéré comme clos, à l'aide du présent à valeur prétendument actuelle, par rapport au moment de l'écriture : « Je pourrais m'arrêter à la phrase qui précède et faire comme si rien de ce qui se produit dans le monde et dans ma vie ne pouvait plus intervenir dans ce texte. Tenir celui-ci pour sortir du temps, en somme prêt à lire³⁵⁴. » Annie Ernaux utilise aussi le présent permanent qui permet de correspondre à un passé récent, par rapport à des événements qui ont lieu dans le passé par rapport au moment de l'écriture : « J'ai l'impression que ce retour n'a pas eu lieu. Il n'est nulle part dans le temps de notre histoire, juste une date, 20 janvier. L'homme qui est revenu ce soir-là n'est pas non plus celui que je portais en moi durant l'année où il était là, ensuite quand j'écrivais³⁵⁵. » C'est un emploi qui n'est pas attendu pour le présent et Annie Ernaux tente d'apporter une explication sur ce présent qui renvoie à une situation antérieure à la situation d'énonciation : « Je revoyais des moments de cette époque, qui n'avaient rien de particulier — je suis dans la salle des fichiers de la Sorbonne, je marche boulevard Voltaire, j'essaie une jupe dans un magasin Benetton —, avec une telle sensation d'y être encore que je me demandais pourquoi il était impossible de passer dans ce jour-là, ce moment-là, de la même façon qu'on passe d'une chambre à une autre³⁵⁶. » Ici, c'est bien un « faux présent » puisqu'elle n'y est plus. D'ailleurs, elle détache les présents à l'aide de deux tirets. Ce présent peut être rapproché du présent de narration car c'est un moyen pour l'auteur de se replonger dans le passé. Annie Ernaux utilise également ce présent de l'indicatif proche de la situation d'énonciation, donc du moment de l'écriture, pour faire des commentaires ou apporter des compléments à son écriture : « (Qu'est-ce qui assure que ce n'est pas la dernière fois³⁵⁷ ?) » ou encore « Puis je mesure que ces propos se réfèrent à quelque chose de déjà lointain, un autre hiver est passé, le dresseur de chats a peut-être quitté le cirque, "il est incroyable" appartient à une actualité périmée³⁵⁸. » Ces distorsions de temps amènent l'auteur à s'interroger sur la nature du présent, et c'est à travers l'instabilité de ce temps que la passion devient réalisable : « Qu'est-ce

³⁵⁴ *PS*, p. 71-72.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 58-59.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 28.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 67.

que le présent ? Toute la soirée, la nuit, à me le demander. Ce présent-là, maintenant, est tout entier présent/futur. Ce soir, il sera présent/passé, l'horreur. De penser à ce dernier donne à celui que je vis maintenant là toute son intensité. [...] Peut-être rien d'autre que cela, justement, faire l'amour³⁵⁹. » L'auteur est bien dans une volonté d'une continuité du temps de la passion et de l'écriture. Finalement, le présent dans *Passion simple*, s'il ancre le discours dans la situation d'énonciation, il renvoie principalement à une situation d'énonciation antérieure, là où l'auteur exprime ses sentiments, et la continuité temporelle se trouve en fait assurée avec le troisième temps le plus utilisé : le passé composé.

Le passé composé est présenté dans la *Grammaire méthodique du français* comme « une forme verbale composée symétrique du présent³⁶⁰ » qui « exprime l'aspect accompli et marque l'antériorité par rapport au présent³⁶¹. » Il existe trois valeurs pour ce temps : *accompli du présent*, lorsque le passé composé « permet d'envisager un procès comme accompli au moment de l'énonciation³⁶² » et « s'oppose ainsi au présent, qui évoque un procès en cours de réalisation³⁶³. » La seconde valeur est l'*antérieur du présent*, lorsque le passé composé est employé « en corrélation avec le présent, le passé composé marque l'antériorité par rapport à celui-ci³⁶⁴. » La dernière valeur est celle du *temps du passé*, lorsque « le repère de l'événement est décalé avant le moment de l'énonciation³⁶⁵. » Une précision est nécessaire sur ce temps du passé. En effet, les auteurs relèvent que ce temps n'est pas interchangeable : « Avec le passé composé, l'événement passé n'est pas coupé du présent, mais il est envisagé par le locuteur, à partir du moment de l'énonciation, avec une certaine "proximité psychologique³⁶⁶". » Le passé composé représente 12% des occurrences³⁶⁷ des formes verbales du récit autobiographique, et est principalement utilisé dans la dernière partie, lors de l'ultime visite de A. Ce temps est souvent assorti d'un

³⁵⁹ *SP*, p. 240.

³⁶⁰ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 534.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 534.

³⁶² *Ibid.*, p. 534.

³⁶³ *Ibid.*, p. 534.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 535.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 536.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 536.

³⁶⁷ cf. Annexes, tableau 5.

adverbe ou d'un complément circonstanciel de temps destiné à souligner l'aspect unique et ponctuel de l'action qu'il dénote : « un après-midi où il était là, j'ai brûlé le tapis du living jusqu'à la trame en posant dessus une cafetière bouillante³⁶⁸. » Pour la première valeur temporelle, c'est principalement un passé composé avec une valeur d'accompli du présent dans le récit : « Il est parti de France et retourné dans son pays il y a dix mois³⁶⁹. » Ce temps exprime bien une action passée par rapport à la situation d'énonciation et marque l'état résultant de l'achèvement du procès. Avec le verbe perfectif « partir » conjugué avec l'auxiliaire être, c'est bien le résultat acquis au moment présent qui compte : il n'est plus là. Pour la seconde valeur, celle de l'antérieur du présent, quelques occurrences sont présentes : « Plus tard, il m'est apparu de nouveau avec son désir. On se retrouvait dans les toilettes d'un café, dans une rue le long d'un mur, il me prenait sans un mot³⁷⁰. » Le passé composé associé au complément circonstanciel « plus tard » exprime un fait passé par rapport au moment où l'on parle et considéré comme achevé. Ce temps situe totalement le procès dans le passé : « Un jour, j'ai commencé de lire, dans un hebdomadaire de télévision, un reportage sur une troupe de danseurs venus de Cuba, en tournée à Paris³⁷¹. » Le passé composé, dans la périphrase verbale « ai commencé de lire » fait entendre le début du procès « lire », mais lui-même est dans le passé. C'est aussi un moyen d'insister sur l'aspect itératif : « Pendant des semaines : je me suis réveillée au milieu de la nuit, restant jusqu'au matin dans un état indistinct, éveillée et incapable de penser³⁷². » L'emploi du passé composé “je me suis réveillée” peut être remplacé par l'imparfait “Je me réveillais” accompagné de l'indicateur temporel “Pendant des semaines” qui marque le caractère itératif. L'utilisation de cette forme verbale semble créer deux niveaux temporels, le temps de la passion et le processus de l'écriture. C'est bien dans le but de créer une continuité du temps qu'Annie Ernaux utilise cet accompli du présent : le passé composé garde un lien avec la situation d'énonciation et s'inscrit dans la continuité du présent de l'indicatif, comme le précise Émile Benveniste : « Le passé composé établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place. C'est le temps de celui qui relate en témoin, en participant ; c'est donc aussi le temps que choisira

³⁶⁸ *PS*, p. 28-29.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 52.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

³⁷² *Ibid.*, p. 54.

quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent³⁷³. » Ainsi, dans *Passion simple*, le point focal devient multiple au moyen de l'imparfait de l'indicatif et du passé composé. Le passé composé associé à la passion est embrayé au présent de l'écriture et participe d'un geste de dernier recours pour rester dans ce temps de la passion. C'est ainsi une manière pour l'auteur d'étirer le temps en réactualisant le passé composé dans l'écriture. Les souvenirs nostalgiques et les incantations du passé permettent à Annie Ernaux, en écrivant au passé composé, de rejouer sa passion, et de rechercher, en deuxième lecture, ce temps perdu.

Pour le journal intime *Se perdre*, les temps se renversent par rapport au récit autobiographique. C'est le présent de l'indicatif, le passé composé puis l'imparfait qui sont majoritairement utilisés. Premièrement, pour le présent de l'indicatif, il est le temps inséparable du journal intime écrit au jour le jour et représente 63% des occurrences³⁷⁴ des formes verbales de *Se perdre*. Si pour *Passion simple*, ce présent se situe par rapport à une situation d'énonciation antérieure où l'auteur exprime ses sentiments et ses commentaires par rapport à son vécu, le présent dans le journal intime symbolise le temps de vivre, le temps de la passion. Tiphaine Samoyault, enseignante universitaire et critique littéraire, apporte une précision sur ce temps :

Le temps du journal n'est pas encore le temps de l'écriture (puisque aussi bien il dit l'impossibilité d'écrire) et il n'est pas tout à fait non plus le temps de la vie puisqu'il est déjà retour d'écriture sur passé immédiat, qu'il s'écrit dans le manque, dans les lacunes d'une passion [...]. Cependant, par rapport à *Passion simple* (si l'on considère que les deux textes racontent la même histoire, ce qui n'est pas une évidence textuelle), *Se perdre* est proche du temps de vivre³⁷⁵.

Tiphaine Samoyault dresse un inventaire exhaustif précis des temps du présent, basé sur le type de rapports que ces temps entretiennent entre eux à l'intérieur de cette même œuvre, dont nous évoquons les grandes lignes. Elle les répartit en quatre sous-ensembles, qui s'articulent tous avec ce qu'elle nomme « temps de l'œuvre au présent ». Le premier est le temps de l'agenda qui

³⁷³ Émile BENVENISTE, « Les relations de temps dans le verbe français », dans *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, « Tel », Paris, 1966, p. 244.

³⁷⁴ cf. Annexes, tableau 4

³⁷⁵ Tiphaine SAMOYAUULT, « Agenda, addenda : le temps de vivre, le temps d'écrire », dans *Annie Ernaux, une œuvre de l'entre-deux*, de Fabrice THUMEREL (dir.), Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, p. 74.

désigne le temps du journal, plaçant le lecteur dans un « présent pur³⁷⁶ », le second consiste à « faire cohabiter des présents spatialement éloignés³⁷⁷ » avec celui de la narratrice, le troisième manifeste les temps inscrits où « le temps prend une forme nouvelle, il est dilué par la douleur de l'éloignement, la certitude du départ de cet homme [...] L'énoncé est toujours au présent, mais ce présent reconduit à un passé en amont et indique l'écriture en aval. Ce temps s'apprête à devenir non-temps³⁷⁸ » et les temps de l'écriture, qui constituent la quatrième sous-catégorie, désignent un temps « définitivement éloignés des temps de la vie³⁷⁹. » C'est à partir de ces quatre sous-ensembles qu'il convient d'étudier les différents présents au sein du journal intime, en les liant aux différentes valeurs temporelles possibles. D'une part, le temps du journal est désigné par l'*énoncé au présent*. Il constitue la principale valeur temporelle présente dans le journal intime et marque la simultanéité de la passion, proche de la situation d'énonciation : « C'est maintenant que j'aime l'amour, faire l'amour. Que ce n'est plus une chose triste et solitaire³⁸⁰. » ou encore « Aujourd'hui, tous les signes favorables à un appel téléphonique se sont révélés *justes*³⁸¹. » Les déictiques « maintenant » ou encore « aujourd'hui » situent le message dans le temps par rapport à l'énonciateur et ancrent la situation d'énonciation. Cet énoncé au présent « peut aussi exprimer l'aspect itératif³⁸² » : « Je me réveille. Chaque nuit, maintenant, je m'éveille entre 3h et 4h et demie. Un moment dur. Pour me rendormir, j'ai revu toute la cuisine de l'appartement de l'avenue de Loverchy³⁸³. » La répétition du procès est marquée par l'adjectif indéfini singulier « chaque » qui conçoit bien un retour périodique. Le présent de l'indicatif est aussi utilisé régulièrement dans le journal intime pour introduire l'amant en interlocuteur : « La maladie et la mort de ma mère m'ont révélé la force du besoin de l'autre. Je m'amuse de l'entendre, S., me répondre, quand je lui

³⁷⁶ Tiphaine Samoyault distingue ce présent pur de celui des journaux extérieurs qui ne possèdent « pas l'universalité de la notation ethnographique » et de *La Place* car « il n'a pas non plus la généralité du temps travaillé dans et par l'écriture », *ibid.*, p. 75.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 75.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 76.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 77.

³⁸⁰ *SP*, p. 173.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 265.

³⁸² Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 532

³⁸³ *SP*, p. 188.

dis “je t’aime” : “Merci !” Pas loin de “Merci, il n’y a pas de quoi !” En effet³⁸⁴. » Par ailleurs, ce texte voit coexister des présents qui se retrouvent spatialement éloignés, c’est le cas lorsque l’auteur évoque la publication du texte qu’elle est en train d’écrire : « Le journal intime que je tiens, irrégulièrement, depuis l’adolescence, a été mon seul lieu véritable d’écriture³⁸⁵. » D’autre part, le journal intime manifeste aussi un *présent étendu*. Quand elle écrit ce n’est pas sur le moment même, c’est après avoir vécu l’expérience, l’écriture est donc quasi-simultanée et marque ce présent : « Hier, cette certitude, j’écris mes histoires d’amour et je vis mes livres, dans une ronde incessante³⁸⁶. » Le repère temporel passé est spécifié par la limite initiale du déictique « hier » et ce présent reconduit bien à un passé proche de l’écriture. Pour finir, le présent peut correspondre au temps de l’écriture : « Je me pose vraiment la question : faut-il continuer de vivre ainsi, dans l’attente et le déchirement, l’anesthésie et le désir, alternativement³⁸⁷. » Finalement, le journal intime se caractérise par la multiplicité du présent avec une écriture qui revient sans cesse à sa situation d’énonciation où l’auteur prolonge et crée un temps unique pour vivre sa passion.

Pour le passé composé, c’est en transcrivant un rêve dans *Se perdre* que l’auteur donne l’explication quant à son choix d’user de ce temps grammatical : « Rêvé d’un très beau chat noir posé sur mes écritures, et d’autre chose dont je ne me souviens pas. Si : dans une sorte d’école, chapelle, comme à Saint-Michel d’Yvetot, des élèves qui étudient mes livres me disent que le passé composé est dépassé, qu’on doit écrire au présent ou au passé simple. Je leur réponds : ”Comment racontez-vous ce que vous avez fait hier ? J’écris au passé composé parce qu’on parle au passé composé³⁸⁸.” » L’incertitude dans son rêve de voir son écriture considérée comme dépassée par un certain monde institutionnel, ici l’école, permet à Annie Ernaux d’assumer son choix. Par ailleurs, il est intéressant de souligner que le passé composé est le principal temps employé dans *L’Étranger* d’Albert Camus dont la lecture a particulièrement marqué l’auteur à

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 26.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 269.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 313.

l'adolescence³⁸⁹. Le passé composé représente 12% des occurrences³⁹⁰ des formes verbales du journal intime, c'est le deuxième temps le plus utilisé. La valeur d'accompli du présent, qui évoque un procès accompli par rapport au moment de l'énonciation, est la valeur la plus représentative du journal intime : « Il a appelé hier soir, vers onze heures moins dix, était-il un peu gêné (la voix³⁹¹) ? » ou « Hier, j'ai déchiré les lettres envoyées à P., qu'il m'avait redonnées³⁹². » Le déictique « hier » atteste bien, dans les deux exemples, que le procès est repéré par rapport au moment de l'énonciation. Le passé composé, associé à la valeur antérieure du présent, s'emploie également pour exprimer l'antériorité par rapport à celui-ci : « J'ai dormi une heure, cet après-midi dans la chambre (en général, signe de grande dérégulation³⁹³). » ou « Ce matin, je suis retombée dans la souffrance, qui obnubile, où le temps perdu n'a plus de sens, parce que le temps lui-même s'arrête³⁹⁴. » Les déictiques « cet après-midi » et « ce matin » sont ancrés dans la situation d'énonciation et maintiennent un lien avec les verbes conjugués au passé composé. Les passés composés qui peuvent être remplacés par un passé simple sont les moins nombreux dans le journal intime : « En 58, j'ai attendu absurdement C.G. J'espérais — et c'était vrai — que je deviendrais plus “belle”, plus cultivée, assurée, avec un an, voire deux ou trois de plus³⁹⁵. » Ce fait passé qu'elle revit au moment de l'écriture, établit un lien, une continuité entre les temps du présent et du passé composé.

L'imparfait constitue le troisième temps le plus utilisé dans le journal intime. Il représente 12% des occurrences³⁹⁶ des formes verbales de *Se perdre*. Lyn Thomas apporte une précision sur ce temps, qui constitue le principal temps du récit autobiographique : « Comme dans *Passion simple*, l'utilisation de l'imparfait renforce l'impression d'un temps interminable, du temps qui

³⁸⁹ « Je m'ennuyais tellement que je me suis lancée, j'ai emprunté *L'Étranger* à la bibli. Je ne suis pas sortie du bouquin de la journée. Je m'arrêtais entre deux, je regardais autour de moi, la chambre me semblait lointaine, et je ne comprenais pas comment des mots pouvaient me faire autant d'effet. [...] J'aurai bien voulu écrire des choses comme ça, ou bien vivre de cette façon-là, mais pour pouvoir l'écrire ensuite, que ce soit tout fait, facile à raconter et que tout le monde puisse le savoir. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1977, p. 32-33.

³⁹⁰ cf. Annexes, tableau 6.

³⁹¹ *SP*, p. 200.

³⁹² *Ibid.*, p. 230.

³⁹³ *Ibid.*, p. 87.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 301.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 242.

³⁹⁶ cf. Annexes, tableau 6.

s'arrête³⁹⁷. » La valeur temporelle de l'imparfait descriptif concerne les principales occurrences de *Se perdre* : « Il avait trente-cinq ans. Sa femme lui servait de secrétaire à l'ambassade. Son parcours, recueilli par bribes au cours de nos rendez-vous, était classique d'un jeune apparatchik [...]. Il parlait français de façon rapide, avec un accent prononcé³⁹⁸. » L'imparfait lui permet ainsi de décrire l'amant et de prendre une certaine distance, tout comme pour décrire ses comportements : « Autrefois, retrouvant le réel, j'étais dégrisée, triste, m'étonnant de cette précipitation qui ne m'avait menée à rien, puisque le désir assouvi se révélait néant³⁹⁹. » Dans cette phrase, « Hier, je somnolais l'après-midi, à l'hôtel⁴⁰⁰ » la présence du déictique « hier » prouve bien que le procès est décalé par rapport au moment de l'énonciation, mais pas le repère de l'événement. Néanmoins, l'imparfait peut également être coupé de la situation d'énonciation : « Ma vie était alors engagée, je ne voulais pas être fille mère, comme on disait alors, ni avorter de nouveau, la seule solution était le mariage⁴⁰¹. » Ce temps est aussi un moyen, selon Loraine Day, de faire référence à d'anciennes liaisons de la narratrice⁴⁰² : « [...] et je me passais le vieux 78 tours — c'était en 56, pour G. de V⁴⁰³. » L'imparfait est finalement utilisé pour les actions d'arrière-plan comme les descriptions, les actions ou les commentaires de l'auteur, c'est-à-dire pour les faits sans limites de début et de fin et crée une continuité avec le présent, en binôme avec le passé composé.

Cet inversement des temps marque bien une différence tout d'abord sur le genre entre récit autobiographique et journal intime. Dans le récit autobiographique *Passion simple*, le présent est le temps de l'écriture, ancré dans la situation d'énonciation, parfois décalé ; le passé composé permet de faire des commentaires ou de prendre du recul ; l'imparfait, plus ou moins éloigné de la situation d'énonciation, garde une impression de proximité avec la situation d'énonciation. Le

³⁹⁷ Lyn THOMAS, *op. cit.*, 2005, p. 57.

³⁹⁸ *SP*, p. 12.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 114-115.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁰² « Whereas *Passion simple* avoids engagement with the narrator's relational history, *Se perdre* repeatedly returns to it : some thirty-one entires make reference to the narrator's mother, some fourteen to her father, and no less than ninety-seven (out of a total of three hundred and nineteen) to past love affairs. », Loraine DAY, *Writing Shame and Desire : the works of Annie Ernaux*, Oxford, Peter Lang, 2007, p. 173.

⁴⁰³ *SP*, p. 232.

journal intime *Se perdre* symbolise une écriture proche de la situation vécue à l'aide du présent et du passé composé qui constituent le temps de référence, celui de l'écriture. Le temps du passé, notamment l'imparfait, vient, quant à lui, compléter les réflexions et les doutes de l'auteur. Il est nécessaire, à présent, d'élargir ces tiroirs verbaux au récit autobiographique et au journal intime pour comprendre la projection temporelle.

2.2. La projection temporelle : un accès hors du temps

Au-delà des principaux temps utilisés dans le récit autobiographique et le journal intime c'est-à-dire l'imparfait, le présent et le passé composé, Annie Ernaux explore un espace temporel unique à l'aide d'autres tiroirs verbaux pour accéder à un temps fini : celui de la passion. Dans *Passion simple*, les quatre autres temps utilisés sont : le conditionnel, le plus-que-parfait, le futur et le subjonctif. Il est nécessaire de se concentrer sur le conditionnel, qui situe le procès dans la postériorité d'un repère lui-même au passé, mais potentiellement antérieur à la situation d'énonciation, le futur et le subjonctif qui ne présentent pas l'action ou l'état exprimé par le verbe comme une réalité, mais comme une idée, une éventualité. À l'inverse, nous évincerons le plus-que-parfait qui situe « un procès qui est achevé par rapport au moment passé qu'indique l'imparfait, et qui est par conséquent un procès plus ancien que d'autres procès passés⁴⁰⁴. »

Le futur « situ[e] le moment du procès dans l'avenir, après le moment de l'énonciation. Un procès projeté dans l'avenir est envisagé avec une certaine part d'hypothèse et d'incertitude. Avec le futur, la charge d'hypothèse est minimale, et, même si la réalisation du procès n'est pas avérée, sa probabilité est très grande⁴⁰⁵. » En d'autres termes, avec le futur, le procès est, donc, une pure imagination de notre pensée, bien que l'imagination soit fondée sur notre expérience temporelle vécue. C'est bien un temps verbal dont « l'avenir est le domaine de l'incertain, de ce qui reste simplement probable. On comprend qu'un temps verbal chargé d'exprimer les faits à venir en arrive à exprimer la probabilité, même dans le présent⁴⁰⁶. » Roberte Tomassone, apporte une information supplémentaire :

⁴⁰⁴ Christian TOURATIER, *Le système verbal français : description morphologique et morphématique*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 153.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 549.

⁴⁰⁶ Maurice GRÉVISSE, André Goosse, *Le Bon usage*, Paris, De Boeck Université, 2016, p. 1258.

En revanche, le futur se rapproche du passé simple en ce qu'il peut être coupé du présent. On oppose souvent les emplois du futur simple non accompli à celui du futur périphrastique qui exprime l'aspect imminent de l'événement : je vais partir est plus directement lié au présent, et donc semble plus vrai, plus certain que je partirai, qui exprime une éventualité⁴⁰⁷.

C'est dans cette perspective qu'il est nécessaire d'étudier le futur et ses différentes valeurs au sein du récit autobiographique *Passion simple*. Annie Ernaux renouvelle les codes autobiographiques en introduisant le futur⁴⁰⁸, pour évoquer ses angoisses par rapport au moment de sa passion avec A. : « Je ne le reverrai sans doute jamais⁴⁰⁹ », la crainte du temps qui passe : « Comme l'autre, un jour, il ne sera rien⁴¹⁰ » ou encore son avenir incertain : « Je ne sais pas si cela signifie qu'il me téléphonera de son pays ou de Paris quand il aura l'occasion d'y revenir⁴¹¹. » Si le futur est synonyme de douleur, le futur lointain est associé à la peur de vieillir, de ne plus être désirable, de ne plus revivre un bonheur égal à celui ressenti lors de la relation passionnelle : « Cet homme-là je ne le reverrai jamais. Pourtant, c'est ce retour, irréel, presque inexistant, qui donne à ma passion tout son sens, qui est de ne pas en avoir, d'avoir été pendant deux ans la réalité la plus violente qui soit et la moins explicable⁴¹². » Le futur s'emploie aussi en corrélation avec un temps du passé : « J'ai seulement rendu en mots — qu'il ne lira sans doute pas, qui ne lui sont pas destinés — ce que son existence, par elle seule, m'a apporté. Une sorte de don reversé⁴¹³. » Ici, le futur est alors nécessairement situé après le point de l'énonciation, et pas seulement après le repère passé de la principale. Il est intéressant de noter que le futur de l'indicatif instaure soit la narratrice, soit l'amant en tant que locuteur alors que pour les autres temps, c'est uniquement l'auteur qui est en instance énonciative : « Il m'avait dit : “Tu n'écriras pas un livre sur moi”. Mais je n'ai pas écrit un livre sur lui⁴¹⁴. » ou « Il m'a fallu un châte à cause

⁴⁰⁷ Roberte TOMASSONE, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996, p. 296.

⁴⁰⁸ Le futur représente 2% des occurrences du récit autobiographique *Passion simple*, cf. Annexes, tableau 3.

⁴⁰⁹ *PS*, p. 52.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 74.

⁴¹² *Ibid.*, p. 74-75.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 76-77.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

du froid vif : “Il ne le verra pas⁴¹⁵”. » Cependant, le futur paraît plutôt inattendu pour un récit autobiographique, tourné vers la rétrospection. Ce temps est-il adapté pour un récit autobiographique ? Pour répondre à cette question, nous reprenons les termes de Philippe Vilain : « Tout autobiographie s’affirme comme une quête introspective de *l’autre que je fus*, racontée, traduite, interprétée par *celui que je suis devenu*⁴¹⁶ ». Dans cette citation, « interprétée » signifie reconstruite par celle que je suis devenue : Annie Ernaux reprend cette voix, et fait comme si elle se replaçait dans le vécu de son passé, d’où la possibilité de recourir au futur. Le temps présent est bien le point de départ du récit autobiographique, mais aussi son point d’arrivée où le futur est *a priori* exclu. Il paraît nécessaire, de relier ce futur à une forme composée très proche : le futur antérieur. Ce dernier permet d’« exprimer l’aspect accompli ou l’antériorité par rapport au futur simple correspondant⁴¹⁷. » Il existe deux occurrences au sein du texte : « Quand j’allais dans la cuisine chercher des glaçons, je levais les yeux vers la pendule accrochée au-dessus de la porte, “plus que deux heures”, “une heure” ou “dans une heure je serai là” et il sera reparti⁴¹⁸ » et « Quand je commencerai à taper ce texte à la machine, qu’il m’apparaîtra dans les caractères publics, mon innocence sera finie⁴¹⁹. » Ces deux exemples marquent l’antériorité en corrélation avec le futur dans un système principale-subordonnée. Elle revit tellement le passé qu’elle se projette non seulement dans un futur plein mais même dans un futur antérieur de ce passé. Cette projection se réalise grâce à une autre forme proche du futur : le futur périphrastique. Celui-ci « maintient plus nettement le lien avec le présent de l’énonciation et il présente la réalisation du procès comme plus assurée et plus proche que le futur, qui laisse subsister un doute⁴²⁰. » Ce futur périphrastique est très peu présent dans le récit autobiographique à l’exception de quelques occurrences : « Souvent, j’écrivais sur une feuille la date, l’heure, et “il va venir” avec d’autres phrases, des craintes, qu’il ne vienne pas, qu’il ait moins de désir⁴²¹. » Ici, ce futur proche est dans une partie citée, il est donc en lien avec la situation d’énonciation.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁴¹⁶ Philippe VILAIN, *op. cit.*, 2005, p. 108.

⁴¹⁷ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 553.

⁴¹⁸ *PS*, p. 19.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁴²⁰ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 553.

⁴²¹ *PS*, p. 18.

À l'inverse du futur qui signifie que l'avenir est vu du présent, le conditionnel envisage l'avenir à partir d'un point de repère passé. Selon la *Grammaire méthodique du français*, si la tradition grammaticale considère le conditionnel comme « un mode à part entière », c'est qu'« il indique un procès dont la réalisation est la conséquence d'une condition⁴²² ». Mais cette même grammaire explique combien « ce traitement est contestable. D'une part, tous les emplois du conditionnel ne dépendent pas d'une condition explicite ou implicite. D'autre part, le conditionnel partage avec le futur des caractéristiques communes⁴²³. » Ainsi, le conditionnel « considéré traditionnellement comme un mode, est traité aujourd'hui par les linguistes comme un temps de l'indicatif, en raison de ses caractéristiques formelles et sémantiques⁴²⁴. » Il peut aussi exprimer « un futur vu à partir d'un moment passé. De même que le futur exprime l'avenir par rapport au présent, le conditionnel exprime l'avenir par rapport au passé⁴²⁵. » Les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* ajoutent : « Et si l'on voulait traiter le conditionnel comme un mode, il faudrait en faire de même du futur, qui lui est parallèle : le futur serait alors le mode du probable, de l'éventuel, par opposition au conditionnel, mode de l'hypothèse et de l'irréel⁴²⁶. » Dans *Passion simple*, le conditionnel représente 6% des occurrences des formes verbales du récit autobiographique. Sur soixante occurrences de conditionnel, vingt-huit occurrences sont des conditionnels passés, soit presque la moitié des occurrences du conditionnel. Ce choix se justifie par le fait d'être dans un récit autobiographique qui engendre une narration ultérieure. Il est nécessaire de faire une distinction entre le conditionnel présent et passé. Ceux-ci s'opposent sur le plan aspectuel et non sur le plan temporel : « Le premier présente un procès en cours de déroulement (non accompli), le second envisage un procès accompli dans l'avenir, toujours par rapport au passé⁴²⁷. » Le conditionnel présent est principalement employé pour une action à venir par rapport au moment où elle sera effectivement terminée : « J'ai vu arriver le moment du départ comme celui d'un examen auquel je me serais inscrite longtemps à l'avance et que je n'aurais pas

⁴²² Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 554.

⁴²³ *Ibid.*, p. 554.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 511.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 555.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 512.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 556.

préparé — avec accablement et sentiment d'inutilité⁴²⁸. » Ici, le verbe « inscrire » exprime le futur par rapport à une valeur passé. Le conditionnel exprime aussi un fait hypothétique « le plus souvent formulé dans une subordonnée introduite par *si*⁴²⁹ » : « Aussitôt : “Je ne sais pas si je m’arrêteraï”⁴³⁰. » Ici, ce conditionnel exprime un fait hypothétique par rapport au moment où la femme vit sa passion, c’est-à-dire à une situation quasi-simultanée de l'énonciation. Projetées dans l’avenir, ces actions sont engagées sous l’angle du possible, du potentiel⁴³¹. D’autre part, le conditionnel passé qui exprime l’irréel du passé concerne bien un procès situé dans un passé révolu. Ce conditionnel passé, dans le récit, sert à exprimer, le plus souvent, un reproche ou un regret : « Mais j’aurais préféré tenir complètement secrète cette histoire vis-à-vis de mes enfants, de la même façon que j’avais toujours caché autrefois mes flirts et mes aventures à mes parents⁴³². » Ici, le conditionnel n’est pas repérable par rapport au point d’énonciation, mais par rapport à un repère temporel passé. Le conditionnel est également utilisé pour exprimer « l’irréel du passé⁴³³ » : « J’évitais aussi d’utiliser l’aspirateur ou le sèche-cheveux qui m’auraient empêchée d’entendre la sonnerie⁴³⁴. » Le verbe « m’auraient empêchée » insiste sur la valeur de possible, où les conditions de réalisation ne sont pas encore remplies.

Enfin, le subjonctif représente 3% des occurrences des formes verbales du récit autobiographique et, contrairement à l’indicatif, il est « inapte à situer exactement le procès dans une des trois époques (passé, présent, futur), il ne peut pas saisir l’idée verbale dans sa complète actualisation, contrairement à l’indicatif⁴³⁵. » Gustave Guillaume, linguiste français, signale : « il ne peut pas saisir l’idée verbale dans sa complète actualisation, mais envisage celle-ci à un stade antérieur, en cours de génération⁴³⁶. » C’est donc un mode qui présente le fait exprimé par le verbe

⁴²⁸ *PS*, p. 48.

⁴²⁹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 557.

⁴³⁰ *PS*, p. 18.

⁴³¹ « Le locuteur considère au moment de l’énonciation le procès comme possible, bien que les conditions de sa réalisation ne soient pas encore remplies. », Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 558.

⁴³² *PS*, p. 26.

⁴³³ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 545.

⁴³⁴ *PS*, p. 16.

⁴³⁵ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 563.

⁴³⁶ Gustave GUILLAUME, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1929, p. 8.

comme une éventualité (souhait, obligation ou possibilité). René Martin complète cette définition et établit une corrélation entre le subjonctif et l'idée de possible, par opposition à l'indicatif associé à l'idée de probable : le subjonctif marque l'appartenance du procès aux « mondes des possibles⁴³⁷ ». Il « met aussi l'accent sur l'interprétation du procès, qui est perçu subjectivement⁴³⁸. » Dans cette phrase, le subjonctif est dû au soulignement apporté par l'adjectif « seule » : « Sur cette photo, la seule que j'aie de lui, un peu floue, je vois un homme grand et blond, lointaine ressemblance avec Alain Delon⁴³⁹. » Les phrases au subjonctif permettent aussi d'exprimer le doute, l'incertitude, ou, comme ici, la crainte : «Après, je n'ai appelé aucune voyante, j'avais peur qu'elle me prédise qu'il ne reviendrait jamais⁴⁴⁰. » Enfin, une proposition peut être au subjonctif lorsqu'elle est en début de phrase, car cette position initiale laisse suspendue la pleine vérité du procès : « Qu'il soit étranger rendait encore plus improbable toute interprétation de son comportement, modelé par une culture dont je ne connaissais que l'aspect touristique, les clichés⁴⁴¹. » Certaines occurrences avec du subjonctif passé sont présentes dans le texte et placent le procès dans le monde des possibles : « Qu'il ait "mérité" ou non n'a évidemment aucun sens⁴⁴². » ou « Il est reparti trois jours après sans que nous nous soyons revus une nouvelle fois⁴⁴³. » Ces occurrences manifestent bien un fait possible qui se déroule dans un passé. En somme, dans le récit autobiographique, le conditionnel, le futur et le subjonctif viennent compléter les temps du récit tourné vers la rétrospection.

Pour *Se perdre*, les quatre autres temps utilisés sont le futur, le subjonctif, le conditionnel et le plus-que-parfait. Nous laisserons de côté, comme indiqué précédemment, le temps du plus-que-parfait, qui situe le procès par rapport à un repère temporel du passé.

Le futur représente, dans le journal intime, 5% des occurrences⁴⁴⁴ des formes verbales du journal intime C'est 2,5 fois plus que le récit autobiographique, comment justifier ce choix ? Dans

⁴³⁷ Robert MARTIN, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, p. 104.

⁴³⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 563.

⁴³⁹ *PS*, p. 75.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 76.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁴⁴ cf. Annexes, tableau 6.

le journal intime, l'énonciation est ancrée dans la situation d'énonciation, ou proche de celle-ci, contrairement à la majorité de *Passion simple*. Le futur est associé à la peur de vieillir, de ne plus être désirable aux yeux de son amant, mais c'est principalement une projection directe dans le futur par rapport au temps de l'énonciation, de l'écriture : « Comme la fin octobre sera dure, puisqu'elle signera la fin de nos relations avec l'arrivée de sa femme. Mais pourra-t-il y renoncer facilement⁴⁴⁵ ? » L'utilisation du futur accentue cette hantise du vieillissement, renforcé par la phrase interrogative, où Annie Ernaux se pose à elle-même la question. En effet, elle constate que son corps perd de sa fermeté, elle est consciente de son âge, de la solitude qui l'attend : « Dans quatre ans, j'aurai davantage de rides, je serai ménopausée, lui, à quarante ans, sera dans la force de l'âge⁴⁴⁶. » Cette solitude est indissociable de la mort, comme l'indique Anne Dufourmantelle, dans son ouvrage *En cas d'amour : psychopathologie de la vie amoureuse* : « La solitude nous rappelle notre mort, cette inconcevable fin de soi et de tous les autres pour nous à cet instant⁴⁴⁷. » Ce futur est également employé pour instaurer soit l'amant, soit l'auteur en locuteur ou interlocuteur : « Et il dit : "Tu verras ma femme", avec bonheur, fierté. Moi, je suis l'écrivain, la pute, l'étrangère, la femme libre aussi⁴⁴⁸. » ou « Il dit : "Ce sera dur." Au début, je ne comprends pas bien mais il ajoute : "J'espère que pour toi aussi ce sera dur⁴⁴⁹". » Ici, le locuteur prévoit l'accomplissement du procès à une époque qui est postérieure au moment où il parle : c'est une projection. C'est le cas aussi pour le futur périphrastique qui est plus utilisé et marque plus nettement ce lien avec la situation d'énonciation : « Si peu changer : et même ce désir d'être enceinte, toutefois sans encore les mesures qui pourraient le concrétiser (mais je ne crois pas que je vais prendre la pilule ce mois-ci⁴⁵⁰) ». Le futur périphrastique est employé pour apporter un commentaire sur le propos précédent et marque l'imminence du procès par rapport à la situation d'énonciation. Celui-ci se rencontre aussi dans le journal intime par l'auteur pour indiquer un espoir, l'espoir de voir son amant S. : « Guettant les jours où S. va venir, heureux sans doute qu'il

⁴⁴⁵ *SP*, p. 31.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 232.

⁴⁴⁷ Anne DUFOURMANTELLE, *En cas d'amour : psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 101.

⁴⁴⁸ *SP*, p. 26.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

ne vienne pas⁴⁵¹. » Ici, le futur présente la réalisation du procès comme assurée et plus proche que le futur.

Le subjonctif représente, quant à lui, 3% des occurrences des formes verbales du journal intime *Se perdre*⁴⁵². Il est utilisé principalement pour exprimer une possibilité et laisse percevoir le filtre de la subjectivité de l'auteur. D'une part, le subjonctif présent se retrouve de nombreuses fois dans des phrases qui traduisent un souhait : « Je ne souhaite pas qu'il vienne mardi à ma soirée soviétique, ce serait trop difficile⁴⁵³. » Certaines phrases peuvent également évoquer une possibilité accompagnée du subjonctif présent : « Ce soir, j'imagine la possibilité qu'il ne vienne pas du tout la semaine prochaine⁴⁵⁴. » Quelques phrases manifestent aussi le doute, ou, ici, la crainte, à l'aide du subjonctif : « Peur qu'il ne puisse venir, il y a trop de temps entre vendredi soir et mardi, que de choses peuvent arriver⁴⁵⁵. » Ce temps est un moyen pour Annie Ernaux de se projeter dans un « possible » incertain, plus ou moins proche du moment de l'énonciation.

Le conditionnel représente 2% des occurrences des formes verbales du journal intime⁴⁵⁶. D'une part, pour le conditionnel présent, il est principalement utilisé avec la première personne du singulier pour exprimer le monde des possibles : « Et je préférerais changer l'ordre du monde plutôt que mes désirs, tout est là⁴⁵⁷. » ou « La perfection serait qu'il vienne le soir, après cette cérémonie publique, où nous aurions en apparence été indifférents l'un à l'autre. C'est un charme inépuisable que la clandestinité⁴⁵⁸. » Ce conditionnel est aussi employé de nombreuses fois avec des locutions impersonnelles, où le verbe impersonnel⁴⁵⁹ sert à exprimer une action qui n'est pas réalisée par une personne : « Il faudrait tout de même que je dorme vraiment, je suis aux limites de

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁵² cf. Annexes, tableau 6.

⁴⁵³ *SP*, p. 75.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁴⁵⁶ cf. Annexes, tableau 6.

⁴⁵⁷ *SP*, p. 332.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵⁹ « [Les verbes impersonnels] sont restreints en personnes : ils ne peuvent s'employer, par définition, qu'à la troisième personne du singulier. », Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 494.

l'épuisement, incapable de faire quoi que ce soit⁴⁶⁰. » ou « Il faudrait sans doute dire un jour combien une femme de quarante-huit à cinquante-deux ans se sent proche de son adolescence⁴⁶¹. » Le verbe « falloir », conjugué au conditionnel présent, est un verbe modalisateur et se rapproche du verbe « devoir ». Ce temps permet d'exprimer un monde possible, où le verbe est un marqueur linguistique de la modalisation. Cette dernière « définit l'attitude du sujet de l'énonciation par rapport à son énoncé, et notamment la manière dont il nuance ou rectifie son propos⁴⁶². » Il est donc un moyen, pour Annie Ernaux, d'apporter des commentaires et de nuancer son écriture : « Les modalisateurs nuancent ou rectifient la pensée, ce qui la rend plus précise ou au contraire plus incertaine⁴⁶³. » Il est intéressant de souligner que, pourtant, très peu de conditionnels à valeur modale sont présents dans le journal intime : « Et si j'avais le sida ? Il ne pourrait m'avoir été transmis que par S⁴⁶⁴. »

Si Annie Ernaux use du conditionnel, du subjonctif et du futur dans ce corpus, une distinction est néanmoins à prendre en compte. Le récit autobiographique contient davantage de conditionnels qui envisagent un procès dans l'avenir. Le conditionnel présent est un moyen pour l'auteur d'apporter une nuance sur son écriture et le subjonctif présente le fait exprimé par le verbe comme une éventualité, une possibilité. Ceci s'explique par son genre, où les deux temps permettent à la narratrice de se projeter dans un avenir connu. En revanche, pour le journal intime, c'est l'usage du conditionnel présent et du futur qui rend plausible cette projection. L'incertitude de l'avenir se comprend bien par rapport au journal intime tandis que pour le récit autobiographique, il n'y a pas de place pour l'incertitude car les événements se sont déjà déroulés. Le subjonctif, quant à lui, fait percevoir le filtre de la subjectivité de l'auteur. Tous ces temps constituent une poétique du temps et acquièrent une fonction métabolique.

2.3. Une poétique du temps : une fonction métabolique

Cette écriture de la fuite du temps fait écho à ce que Georges Molinié et Jean Mazaleyra disent de la fonction poétique : « La fonction poétique, définie par l'accent mis sur le message en

⁴⁶⁰ *SP*, p. 25.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 347.

⁴⁶² Daniel BERGEZ, Violaine GÉRAUD, Jean-Jacques ROBRIEUX, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 171.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁶⁴ *SP*, p. 158.

tant que tel, et par “la projection du principe d’équivalence de l’axe de la sélection sur l’axe de la combinaison”, coïncide pratiquement avec la pratique littéraire du langage⁴⁶⁵. » Cela signifie que le locuteur choisit ses mots, pour le sens (axe paradigmatique) mais aussi pour leur place et le rapport qu’ils ont avec les autres mots du message dans la même phrase (axe syntagmatique). C’est précisément dans cette perspective qu’il convient d’étudier ce temps qui acquiert, dans le récit autobiographique et le journal intime, une fonction métabolique. D’après le *Dictionnaire historique de la langue française*, ce mot « est emprunté (1533) au latin impérial *metabola*, métabole “changement”, employé comme terme de rhétorique et de musique chez Quintilien. [...] Le mot est introduit au XVI^e s. dans sa double spécialisation : il est employé en rhétorique pour un changement dans les mots ou dans les phrases, et en musique (1578) pour une transformation dans l’ordre du rythme ou de la mélodie⁴⁶⁶. » *Passion simple* et *Se perdre* ne sont plus seulement des œuvres sur la passion mais des œuvres sur le temps, ce temps qui est là et qui fuit. Claire Marrone, auteur de recherches sur Annie Ernaux, affirme : « Perhaps Ernaux’s inability to sever herself entirely from A., and her aborted desire to write of him in the “passé simple” is another impetus for her to break out of grammatical barriers and seek a new tense beyond past and present, the “passion tense” outside of writing⁴⁶⁷. » Annie Ernaux cherche bien un temps, au-delà du présent et du passé, qui symbolise la passion, en dehors de l’écriture. Celle-ci acquiert une fonction métabolique par ce bouleversement des temps et des règles grammaticales pour trouver le temps de la passion.

Les déictiques rendent compte de l’organisation du temps vu et perçu par le locuteur où il « s’organise à partir du moment de l’instance narrative⁴⁶⁸. » Ils sont très présents dans le journal intime mais aussi dans le récit autobiographique mais ils ne renvoient pas tous à la même situation d’énonciation. En effet, pour le journal intime, il s’agit d’une énonciation au plus près de

⁴⁶⁵ Georges MOLINIÉ, Jean MAZALEYRAT, *Vocabulaire de la stylistique*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1989, p. 269.

⁴⁶⁶ Alain REY, *op. cit.*, 2016, p. 1395-1396, « métabole ».

⁴⁶⁷ « Sans doute que l’incapacité d’Annie Ernaux à se séparer totalement de son amant, faute de la place qu’il occupe dans sa passion, et son inéluctable désir d’écrire sur ce dernier à l’aide du “passé simple” est une autre véhémence pour elle de rompre avec les règles grammaticales et de chercher un nouveau temps au-delà du passé et du présent, le “temps de la passion” en dehors de l’écriture », Claire MARRONE, « Past, Present and Passion Tense in Annie Ernaux’s *Passion simple* », [en ligne], dans *Women in French Studies* 2, 1994, p. 83. Consulté le 28 septembre 2017. URL : <http://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=lang_fac>

⁴⁶⁸ Catherine FROMILHAGUE, Anne SANCIER-CHÂTEAU, *Introduction à l’analyse stylistique*, Paris, Armand Colin, [1991] 2016, p. 44.

l'expérience, quasi-simultanée, car l'écriture se fait pour ainsi dire au jour le jour : en ce cas, les déictiques renvoient principalement à cette situation d'écriture qui est presque simultanée à la passion : « Maintenant, je me souviens de ce qui s'est passé, dans la chambre de Leningrad⁴⁶⁹. » et « Aujourd'hui, je ne sais pas si S. va venir, si j'ai bien compris l'arrangement⁴⁷⁰. » Les déictiques « maintenant » et « aujourd'hui » marquent la simultanéité avec la situation d'énonciation où le repère coïncide avec le moment de l'énonciation. Les déictiques peuvent aussi être associés à un décalage antérieur ou postérieur au moment de l'énonciation, mais toujours repéré par rapport à ce dernier : « Demain, à ma grande horreur, il sera peut-être chez Irène. Horreur, à cause de toutes ces femmes écrivains dont, évidemment je suis jalouse. Régine Desforges, Rihoit, Annie Cohen-Solal⁴⁷¹. » ou « Hier soir, il m'appelle, mais je ne peux pas le recevoir, Éric et David étant là⁴⁷². » Ici, les deux déictiques ont pour repère le moment de l'énonciation : le déictique « hier soir » évoque l'antériorité et « demain » la postériorité par rapport à la situation d'énonciation. Ceux-ci sont plus rares tandis que pour *Passion simple*, l'écriture se fait bien après le temps de la passion et, si les déictiques renvoient encore au moment de l'écriture, celui-ci est bien décalé par rapport au temps de l'expérience : « J'ai appliqué cette photo, l'été dernier, à Padoue, sur la paroi du tombeau de saint Antoine⁴⁷³ ». Le déictique « l'été dernier » a pour repère le moment de l'écriture, même si l'événement, « J'ai appliqué », en est éloigné. En revanche, à l'inverse du journal intime, les déictiques sont utilisés par la narratrice pour commenter ou prendre du recul au moment de l'écriture de sa passion : « (Encore maintenant, relire les premières pages est de même nature douloureuse que de regarder et de toucher le peignoir d'éponge qu'il enfilait chez moi et enlevait au moment de se rhabiller pour partir⁴⁷⁴.) » Ce déictique est ainsi employé pour clore le récit *Passion simple*, où Annie Ernaux se rend compte de la beauté de la passion et marque ainsi la simultanéité par rapport au temps de l'écriture : « Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion pour un homme ou une femme⁴⁷⁵. » Le déictique « maintenant » renvoie

⁴⁶⁹ *SP*, p. 40.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 128.

⁴⁷³ *PS*, p. 75-76.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 61-62.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 77.

bien à la situation quasi-simultanée de la situation d'énonciation, c'est-à-dire au moment de l'écriture. Le journal intime est orienté vers une écriture au jour le jour, où les déictiques renvoient principalement à cette situation d'écriture qui est presque simultanée à la passion, tandis que pour le récit autobiographique, si les déictiques renvoient encore au moment de l'écriture, celui-ci est décalé par rapport au temps de l'expérience.

Si l'auteur choisit le passé composé pour créer un système d'opposition avec l'imparfait, à la différence du passé simple, c'est comme elle l'explique à Frédéric-Yves Jeannet, d'une part, parce qu'elle assimile ce passé simple à un temps employé dans le cadre d'une littérature dans laquelle elle ne se reconnaît pas ; d'autre part, car il crée, selon elle, une distance qui est abolie par le passé composé. Le passé simple, d'après la *Grammaire méthodique du français*, « situe le procès dans le passé, comme l'imparfait⁴⁷⁶. » Les auteurs précisent la subtilité de la différenciation entre ces deux temps, qui n'existe pas par exemple en allemand, ni en anglais, où seul le prétérit remplit leurs fonctions. C'est ainsi au niveau de l'aspect que réside la différence entre l'imparfait et le passé simple : ce dernier « donne une vision synthétique et compacte du procès⁴⁷⁷. » Grâce à son emploi, « on perçoit un procès nettement délimité dans son déroulement et orienté vers son terme final⁴⁷⁸. » Contrairement au passé composé, le passé simple « n'est pas formellement mis en relation avec le moment de l'énonciation⁴⁷⁹. » C'est pourquoi il est donc « plus apte à rapporter des faits passés coupés du présent de l'énonciateur⁴⁸⁰. » Pour *Passion simple*, si le lecteur attend un temps résolu, c'est-à-dire du passé simple, deux occurrences seulement sont présentes : « Je ne fais pas le récit d'une liaison, je ne raconte pas une histoire (qui m'échappe pour la moitié) avec une chronologie précise, "il vint le 11 novembre", ou approximative, "des semaines passèrent⁴⁸¹". » Ces deux passés simples sont cependant pris tous les deux en autonymie⁴⁸². L'auteur souhaite amener le lecteur à percevoir que ces fragments d'énoncé n'appartiennent pas au

⁴⁷⁶ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 536.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 537.

⁴⁸¹ *PS*, p. 31.

⁴⁸² « Un mot est employé "en usage" (il a un signifié et un référent) ou "en mention". Dans ce dernier cas, le mot se désigne lui-même, il est dit autonyme. », Catherine FROMILHAGUE, Anne SANCIER-CHATEAU, *op. cit.*, [1991] 2016, p. 90.

tissu du texte mais bien à une instance énonciative dans laquelle elle ne se reconnaît pas. On a donc « affaire à un discours cité, qu'on soit en situation de récit ou en situation de discours, et à un effet de polyphonie⁴⁸³. » La narratrice ne semble pas assumer sa propre voix et les commentaires lui permettent de mieux expliciter ce discours polyphonique. Ce discours polyphonique sera étudié dans la partie suivante. Enfin, ces deux passés simples se trouvent après la négation du « Je ne fais pas le récit » où le terme « récit » s'entend aussi bien dans le sens courant, la narration, que dans le sens technique, un plan d'énonciation historique, coupé de la situation d'énonciation. Annie Ernaux lit et travaille après lecture des travaux de Benveniste⁴⁸⁴, ce qui peut expliquer ce choix d'un terme polysémique. Elle prend comme contre-exemple le passé simple pour montrer que celui-ci crée une distance où l'auteur se contente de rédiger une chronique des faits plutôt qu'au cœur de l'action à l'aide du passé composé ou du présent, temps ancré dans la situation d'énonciation. Cette hypothèse peut se confirmer avec le journal intime *Se perdre*, paradoxalement, où le passé simple apparaît dix-sept fois : « Comme il ne savait pas que c'était la Saint-Valentin, ce signe a une valeur nulle. Mais ce fut beau cependant. Sans autre pensée que : ce temps allait vers sa fin. Terrible⁴⁸⁵. » ou « J'imagine des rencontres aussi faciles que fut la nôtre, dans des chambres d'hôtel. C'est le gouffre de la jalousie, le chagrin violent⁴⁸⁶. » Le passé simple marque ainsi le temps révolu avec son amant. On peut noter un renversement de l'écriture entre les deux : le passé simple se rencontre davantage dans le journal intime où il est le moins attendu, justement parce qu'il sert à y faire entendre une distance que l'on attendrait plutôt dans le récit rétrospectif. Il y a bien ici un renversement des temps entre les deux genres ce qui crée une fonction métabolique des temps disposés au sein de ce corpus. Ce refus semble s'inscrire dans une dimension politique des choix des temps grammaticaux, où le passé simple est représentatif du monde dominant. Elle indique dans *l'Atelier noir* : « Le passé simple me rappelle mes rédactions d'élève, l'artifice par lequel je donnais de la noblesse aux actions ordinaires, du style "je cueillis

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁸⁴ À propos des *Années* « Y a-t-il une possibilité de faire intervenir l'écriture, de dire à un moment que j'écris ma vie de cette façon-là ? Le pb : * de l'énonciation → on ? ils (les enfants) ? elles ? * du point de vue → toujours de l'enfant, l'adolescent, la jeune femme, jusqu'à la fin ? », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 175.

⁴⁸⁵ *SP*, p. 123-124.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 200.

une fleur et la humai... nous bûmes un succulent chocolat...”, il me rappelle une écriture qui n’avait aucune réalité, qui avait pour avantage principal d’être bien notée⁴⁸⁷. »

Enfin, il existe un autre lien intéressant à souligner avec les tiroirs verbaux : l’utilisation de la négation. La négation « s’oppose à la forme de phrase positive correspondante. L’énoncé négatif se caractérise par des termes négatifs appartenant à différentes catégories grammaticales : des pronoms comme *personne*, *rien*, des déterminants comme *aucun*⁴⁸⁸. » Nous nous intéresserons plus précisément aux termes négatifs *ne* et *pas*, qui « fonctionnent comme des “marqueurs de négation⁴⁸⁹” ». Cette négation est à prendre dans le sens : je suis privé de quelque chose, ce qui rend compte de l’aliénation de la femme. Nous comprendrons le terme d’aliénation dans le sens psychologique définit dans *Le Trésor de la Langue Française* comme une « altération passagère du jugement, de la maîtrise de soi, égarement⁴⁹⁰. » Celle-ci est très présente dans le récit autobiographique mais aussi dans le journal intime. D’une part, dans le récit autobiographique, la négation est présente à toutes les pages à l’exception de quelques-unes⁴⁹¹, et est souvent associée à l’imparfait de l’indicatif : « Je revoyais A. au milieu de gens, il ne me regardait pas⁴⁹² » ou encore « Je ne savais pas de quelle nature était sa relation avec moi⁴⁹³. » En effet, l’auteur écrit sur le manque, le vide et l’attente de son amant, il se passe donc quelque chose sans elle. La négation devient un moyen d’exprimer ce trouble d’identité qui se produit lors d’une passion amoureuse. Cependant, cette aliénation est, selon Francine Dugast-Portes « choisie, acceptée et vécue de façon voluptueuse⁴⁹⁴. » Par une prise de conscience de l’auteur, la passion est révélatrice pour soi-même. Par la négation, elle rend compte de l’aliénation imposée par la passion. Or elle a cette exigence de rendre compte de sa passion sans tricher, en toute transparence, à la manière de ce qu’elle a trouvé chez Beauvoir. La narratrice invoque elle-même, dans le journal intime, Anne et Lewis dans *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir : « J’ai relu *Les mandarins*. Je suis tellement Anne, avec

⁴⁸⁷ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 130.

⁴⁸⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 697.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 697-698.

⁴⁹⁰ *TLFi*, *op. cit.*, « aliénation ».

⁴⁹¹ À l’exception des pages 22, 23, 24, 54, 57 et 68.

⁴⁹² *PS*, p. 59.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁹⁴ Francine DUGAST-PORTES, *op. cit.*, 2008, p. 109.

Lewis, c'est-à-dire S. Que je pleure. [...] De relire *Les mandarins* m'a donné envie d'écrire sur cette passion sans tricher⁴⁹⁵. » La passion permet alors d'explorer son moi profond, elle précise dans le récit autobiographique : « Quand j'étais enfant, le luxe, c'était pour moi les manteaux de fourrure, [...]. Il me semble maintenant que c'est aussi de pouvoir vivre une passion pour un homme ou une femme⁴⁹⁶. » C'est une forme de luxe, pour elle et la négation rend compte de l'aliénation de la passion, ce qui permet de répondre à l'exigence du projet. Un exemple montre comment la négation fait entendre la peur de la narratrice et son impuissance à accaparer ce temps de la passion, qui accentue l'aliénation de la narratrice : « On ne fait qu'attendre des événements annoncés qui n'arrivent pas, l'offensive terrestre des "alliés", une attaque chimique par Saddam Hussein, un attentat aux Galeries Lafayette⁴⁹⁷. » D'autre part, dans le journal intime, la négation est omniprésente⁴⁹⁸ et est associée, cette fois-ci, au temps du présent de l'indicatif : « Je ne crois pas avoir vécu de nuit semblable depuis six ans, lorsque je me séparais de Philippe⁴⁹⁹. » ou « Par suite, je ne peux plus maintenir seule, à bout de bras, cette histoire⁵⁰⁰. » La négation symbolise, dans le premier exemple, ce qu'elle n'a pas vécu, tandis que pour le second exemple, c'est bien un refus de continuer une histoire seule. Dans le journal intime *Se perdre* Annie Ernaux apporte une précision sur cette négation, qui renvoie à la douleur et à l'attente : « le présent où j'entreprends le livre, c'est-à-dire douleur et attente, l'histoire avec S. (que je ne peux pas dire : "j'écrirai un livre sur toi" devient " je n'écrirai pas un livre sur toi" mais je l'écris quand même, écho à la phrase d'Odile, à propos des garçons, "je ne me laisse pas faire... mais ça se fait quand même"). C'est ce non-livre qui devient le livre⁵⁰¹. » Annie Ernaux écrit sur ce qu'elle n'a pas vécu, sur le creux du manque, de la douleur et des moments qui l'entourent : c'est bien le livre du vide. Elle passe du temps à dire ce qui n'existe pas. La négation vient renforcer ce temps du vide, tout comme l'expression de l'aliénation de la passion.

⁴⁹⁵ *SP*, p. 365.

⁴⁹⁶ *PS*, p. 77.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁴⁹⁸ À l'exception des pages 50, 207, 249, 252, 353.

⁴⁹⁹ *SP*, p. 86.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁵⁰¹ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 58-59.

En évinçant le passé simple, Annie Ernaux souhaite créer une temporalité de la passion unique, pour l’immortaliser. C’est bien dans une volonté de rester dans un temps précis que son écriture prend forme. Elle formule plus loin : « Je suis toujours dans le temps de la passion (puisque’un jour je ne constaterai plus que je n’ai pas pensé à A. en me réveillant) mais ce n’est plus le même, il a cessé d’être continu⁵⁰². » Le temps se mesure bien d’un point de vue subjectif, c’est-à-dire en fonction de la présence et de l’absence de l’amant. Le processus d’écriture fait face à un temps impossible, un temps où l’amant est déjà parti, donc déjà perdu. Dans *Mémoire de fille*, Annie rêve d’« une phrase qui [...] contiendrait [l’une et l’autre vision historique – 1958/2014] toutes les deux, sans heurt, simplement par le jeu d’une nouvelle syntaxe⁵⁰³. » Elle souhaite avant tout conserver, et surtout, sauver ce temps précieux⁵⁰⁴. Sous ce jour, on comprend bien qu’elle évoque de nombreuses fois Marcel Proust au sein de son journal intime. D’une part, elle fait des rapprochements avec le personnage d’Albertine : « Revivre Proust, ce serait très étrange. Et S. en Albertine⁵⁰⁵ ». D’autre part, elle illustre un rapprochement avec le personnage d’Odette : « Arriver peut-être au moment où, comme Swann, je dirai que j’ai perdu mon temps et de l’argent (presque vrai) pour un homme qui, à l’inverse d’Odette pour Swann, était mon genre, mais ne le méritait pas⁵⁰⁶. » L’auteur évoque aussi dans son journal intime : « Ne jamais rien dire, ne jamais montrer trop d’amour, la loi proustienne⁵⁰⁷. » C’est dans la continuité de la loi proustienne⁵⁰⁸, que cette

⁵⁰² *PS*, p. 66.

⁵⁰³ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2016, p. 57-58.

⁵⁰⁴ « Tout s’effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s’éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. [...] Dans les conversations autour d’une table de fête on ne sera qu’un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu’à disparaître dans la masse anonyme d’une lointaine génération. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2008, p. 19.

⁵⁰⁵ *SP*, p. 113.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁰⁸ « Pour cela, elle fait souvent appel à Proust et le cite à neuf reprises, le mentionnant d’abord pour exprimer ses regrets d’avoir montré son journal privé à S. » / « To do so, she frequently relies on Proust and cites him nine different times, first referring to him when expressing regret at having shown her private journal to S. », Elizabeth Richardson VIII, « Annie Ernaux's *Passion Simple And Se Perdre* : Proust's 'Amour-Maladie' Revisited And Revised », [en ligne], dans *Nottingham French Studies*, vol. 43, n° 3, 2004, p. 40. Consulté le 01 octobre 2017. URL : <<http://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=frenchfac>>

recherche du temps peut être mise en lien avec l'épisode de la joue d'Albertine⁵⁰⁹ de Marcel Proust, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Le narrateur se replonge dans le passé pour pouvoir se souvenir de l'emplacement précis du grain de beauté sur la joue d'Albertine :

Nous formions ce matin-là un de ces couples qui piquent çà et là la digue de leur conjonction, de leur arrêt, juste le temps d'échanger quelques paroles avant de se désunir pour reprendre séparément chacun sa promenade divergente. Je profitai de cette immobilité pour regarder et savoir définitivement où était situé le grain de beauté. Or, comme une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans la Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'andante au finale jusqu'au jour où, ayant la partition en main, je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo, de même le grain de beauté que je m'étais rappelé tantôt sur la joue, tantôt sur le menton, s'arrêta à jamais sur la lèvre supérieure au-dessous du nez. C'est ainsi encore que nous rencontrons avec étonnement des vers que nous savons par cœur, dans une pièce où nous ne soupçonnions pas qu'ils se trouvassent⁵¹⁰.

Par l'incessante migration de son grain de beauté, de la lèvre au menton au-dessous de l'œil, le narrateur signale les multiples représentations de l'autre. Proust, comme Annie Ernaux, est dans le besoin de connaissance d'autrui mais aussi de soi. Mais pour Annie Ernaux, cette connaissance de soi passe non pas par la mémoire involontaire mais par l'écriture : elle écrit plusieurs fois pour se connaître⁵¹¹. C'est bien une recherche d'un temps perdu, d'une passion consumée qu'elle veut continuer de faire durer par l'écriture. Les représentations de la femme deviennent ainsi complexes : celle qui vit sa passion et celle qui écrit sa passion. Entre le temps de l'écriture et de la passion, les enjeux énonciatifs sont différents et les tiroirs verbaux mettent en exergue ces pôles. D'autres représentations telles que le monde extérieur ou l'amant présentent des particularités énonciatives. En effet, si le récit autobiographique évince certaines représentations, le journal intime instaure davantage l'amant et des personnes extérieures à sa passion, en tant que locuteur et

⁵⁰⁹ « [...] tout près d'elle je retrouvais son petit grain de beauté sur la joue au-dessous de l'œil [...] », Marcel PROUST, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 101, 1988, p. 228.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵¹¹ C'est le cas de notre corpus et aussi les années qui ont précédé la mort de sa mère atteinte de la maladie d'Alzheimer, dans le récit *Une femme* publié en 1990 et dans le journal intime « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » publié en 1999.

interlocuteur. Élise Hugueny-Léger le note dans un article : « Si les événements passés n'en deviennent pas pour autant limpides de clarté ou de signification, ils sont exposés et soumis à un exercice de dévoilement et de déchiffrement du réel⁵¹². » C'est bien dans cette perspective que devient possible la pluralité et diversité des voix.

⁵¹² Élise HUGUENY-LÉGER, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 64.

3. La représentation des autres et de l'amant : la diversité des voix

La représentation des autres occupe une place importante dans le récit autobiographique et dans le journal intime. En effet, la voix de la femme se construit à travers la recherche des autres, comme le souligne Élise Huguény-Léger : « Chez Ernaux, que l'identité du sujet soit personnelle, collective ou narrative, elle oscille constamment entre soi et les autres, et ce sont justement ces mouvements qui lui donnent sa cohérence⁵¹³. » Cette identité, qui oscille entre soi et les autres, permet de représenter l'amant et le monde extérieur, mais aussi de percevoir une altérité, perçue par les discours tenus par autrui sur l'auteur. Se voir à travers le regard des autres, c'est mieux comprendre sa représentation. Dans *L'Atelier noir*, l'auteur commente : « Commencer un livre, c'est sentir le monde autour de moi, et moi comme dissoute, acceptant de me dissoudre, pour comprendre et rendre la complexité du monde⁵¹⁴. » Dans cette dissolution de l'identité, Annie Ernaux souhaite bien rendre, dans *Passion simple* et dans *Se perdre*, la complexité du monde, et pour cela, elle passe par les enjeux énonciatifs.

3.1. La représentation de l'amant : se perdre et se retrouver

Le déplacement générique induit plusieurs représentations de l'amant. À la fois nommé plusieurs fois dans le journal intime, tantôt discret dans le récit autobiographique, il s'agit à présent de s'intéresser aux pronoms mis en œuvres dans ce corpus pour désigner cet amant.

Dans le récit autobiographique, le pronom de troisième personne du singulier représente 26% des occurrences⁵¹⁵ des pronoms personnels sujets et se classe en deuxième position derrière le « je ». Deux formes sont possibles : la non-personne et la forme impersonnelle. En effet, ces formes représentent respectivement cent vingt-deux occurrences pour la non-personne et soixante-et-une occurrences pour les formes impersonnelles. La troisième personne pour Benveniste est « le seul mode d'énonciation possible pour les instances discours qui ne doivent pas renvoyer à elles-mêmes, mais qui prédisent le procès de n'importe qui ou n'importe quoi hormis l'instance

⁵¹³ *Ibid.*, p. 3.

⁵¹⁴ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 83.

⁵¹⁵ cf. Annexes, tableau 1.

même, ce n'importe quoi pouvant toujours être muni d'une référence objective⁵¹⁶. » Benveniste affirme que les pronoms de troisième personne sont entièrement différents de « je » et « tu » par leur fonction et par leur nature. Les formes telles que il, le et cela remplacent ou relaient l'un à l'autre des éléments de l'énoncé⁵¹⁷. Il énumère quatre propriétés comme distinctives de la troisième personne. Elle possède la propriété de se combiner avec n'importe quelle référence d'objet, de n'être jamais réflexive de l'instance de discours, de comporter un nombre parfois assez grand de variantes pronominales ou démonstratives et, de n'être pas compatible avec le paradigme de termes référentiels tels que ici ou maintenant⁵¹⁸. Ce pronom est bien en contraste avec le « je » et « tu » puisque la troisième personne peut référer à une notion objective. Sémantiquement, un pronom se caractérise par la manière dont il réfère à ce qu'il désigne dans le discours. Il peut faire appel à trois modes différents de référence : le premier est une référence déictique, c'est-à-dire que « le référent du pronom est identifié — plus ou moins directement — à partir de l'énonciation même de cette forme⁵¹⁹. » Nicolas Laurent vient compléter cette réflexion : « Sa référence implique donc le recours, non à la situation d'énonciation, mais à un constituant de l'énoncé⁵²⁰. » Le second concerne la référence anaphorique, « lorsque l'identification du référent du pronom nécessite le recours à l'environnement contextuel⁵²¹. » Le dernier désigne la référence par défaut lorsque « ni le contexte linguistique ni la situation immédiate n'offrent la moindre information pertinente susceptible de substituer une constante référentielle à la variable contenue dans le sens pronominal⁵²². » Le pronom de non-personne, d'après les auteurs de la *Grammaire méthodique du français* « fonctionne souvent, en effet, comme un anaphorique, ce qui explique qu'il soit le seul à varier en genre et en nombre en fonction des caractéristiques de son antécédent⁵²³. » Dans le récit autobiographique, toute la représentation de l'amant passe par la description du point de vue de la

⁵¹⁶ Émile BENVENISTE, *op. cit.*, 1966, p. 255-256.

⁵¹⁷ « Comme on l'a vu depuis longtemps, les formes telles que il, le, cela, etc. Ne servent qu'en qualité de substituts abrégatifs ("Pierre est malade ; il a de la fièvre"); ils remplacent ou relaient l'un ou l'autres des éléments matériels de l'énoncé. », *ibid.*, p. 256.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 256-257.

⁵¹⁹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 360.

⁵²⁰ Nicolas LAURENT, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Hachette « Ancre », 2000, p. 96.

⁵²¹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 360.

⁵²² *Ibid.*, p. 361.

⁵²³ *Ibid.*, p. 366.

femme, à l'aide de la non-personne. Celle-ci est obsédée par cet homme qui est la seule raison et le seul moteur de ses actions : « Il ne connaissait pas de mots français obscènes, ou bien il n'avait pas envie de les utiliser parce que ceux-ci n'étaient pas pour lui chargés d'interdit social, des mots aussi innocents que les autres⁵²⁴ [...] » ou « Je revoyais A. au milieu de gens, il ne me regardait pas⁵²⁵. » Ici, ces deux exemples affichent bien la non-personne qui désigne l'amant et qui est le sujet des verbes « connaître », « avoir » et « regarder ». Ce pronom a une référence anaphorique puisqu'il nécessite un recours à l'environnement textuel. Si Annie Ernaux désigne son amant par la non-personne c'est bien parce que ce texte n'est pas le récit de l'amant⁵²⁶ mais bien le récit de sa passion. Annie Ernaux affirme : « Après son départ de France, j'ai entrepris un livre sur cette passion qui m'avait traversée et continuait de vivre en moi⁵²⁷. » En le représentant relativement peu de fois et surtout à travers son regard, Annie Ernaux insiste sur son caractère étranger et instaure une distance vis-à-vis de cet homme.

D'autre part, le pronom clitique « il » est le seul à pouvoir être employé impersonnellement. Il est alors ni déictique, ni anaphorique et ne se réfère à aucun référent spécifique. Il convient de distinguer deux classes de verbes impersonnels : d'une part les verbes impersonnels et les locutions verbales impersonnelles « qui ne s'emploient qu'avec un sujet impersonnel⁵²⁸ » et, d'autre part, les verbes personnels « qui peuvent fonctionner comme pivots verbaux dans des constructions impersonnelles. [...] Ils sont obligatoirement suivis d'une **séquence nominale** ou phrastique souvent appelée **suite** ou **séquence impersonnelle**⁵²⁹. » Ainsi, dans le récit autobiographique, de nombreuses occurrences renvoient à une forme impersonnelle : « Il n'y en avait pas pour moi dans cette relation, je ne connaissais que la présence ou l'absence⁵³⁰ » ou « Il fallait justifier le voyage en me livrant aux visites culturelles, aux promenades dont j'ai l'habitude en vacances⁵³¹. » Ici, dans le premier exemple, le pronom « il » ne tient la place d'aucun nom, et

⁵²⁴ *PS*, p. 21.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁵²⁶ « Il m'avait dit "tu n'écriras pas un livre sur moi". Mais je n'ai pas écrit un livre sur lui », *ibid.*, p. 76.

⁵²⁷ *SP*, p. 13.

⁵²⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 746.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 746.

⁵³⁰ *PS*, p. 31.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 48.

n'est pas réellement le sujet du verbe : c'est bien la voix de la narratrice, constituant le référent de cet énoncé et donc le « je », qui désigne à la femme. Dans le second exemple, avec le verbe « falloir », le pronom « il » n'admet aucune substitution, ni pronominale, ni nominale. Plus on progresse dans le récit autobiographique *Passion simple*, plus les formes impersonnelles sont présentes tandis que le pronom référant à l'amant disparaît peu à peu. Il y a une volonté de la narratrice d'effacer petit à petit l'amant pour mettre en place une écriture impersonnelle et créer une distance dans cette autobiographie objective. Katarzyna Perić, dans un article consacré aux représentations et voix des personnages masculins dans les œuvres d'Annie Ernaux, précise : « Souvent absent, dépourvu de capacité de communication, A. ne vit que dans la tête de la narratrice. En conséquence, ce manque de compréhension linguistique, intellectuelle et émotionnelle souligne encore la “virtualité”, l'irréalité de sa présence dans la vie de la narratrice⁵³². » La non-personne est à la fois, pour l'auteur, un moyen de créer une distance symboliquement objective et de renforcer le caractère non pleinement actualisé de l'amant. Par cette distance, selon Élisabeth Richardson Viti, Annie Ernaux rend l'attente de l'amant plus importante que l'homme⁵³³ en lui-même. L'auteur confirme : « Je ne voulais pas détourner mon esprit vers autre chose que l'attente de A. : ne pas gâcher celle-ci⁵³⁴. » La non-personne désigne bien à la fois cet amant mais aussi l'écriture impersonnelle qui se met en place dans le récit autobiographique.

Pour cette mise en scène dans cette passion vécue par la femme, la représentation de l'amant passe également par un autre pronom, appartenant toujours à la non-personne, non pas en fonction sujet, mais en fonction objet : « le ». Ce dernier représente 15% des occurrences⁵³⁵ des pronoms personnels objet, juste après le pronom « me » dans le récit autobiographique *Passion simple*. Il désigne principalement un animé, l'amant en fonction objet : « Je le regardais boutonner sa chemise, enfiler ses chaussettes, son slip, son pantalon, se tourner vers la glace pour nouer sa cravate⁵³⁶ » ou « Je n'arrive pas, pourtant, à le quitter, pas plus que je n'ai pu quitter A. l'année

⁵³² Katarzyna PERIĆ, « Représentation et voix des personnages masculins », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANO (dir.), Legas, 2009, p. 286.

⁵³³ « Cependant, dans *Passion simple*, l'attente déclenche l'imaginaire de la narratrice à tel point que l'attente de l'amant est plus importante que l'homme lui-même [...] », Élisabeth Richardson VITI, « Annie Ernaux et la maison du bonheur », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 253.

⁵³⁴ *PS*, p. 18.

⁵³⁵ cf. Annexes, tableau 3.

⁵³⁶ *PS*, p. 20.

dernière, au printemps, quand mon attente et mon désir de lui étaient ininterrompus⁵³⁷. » C'est aussi un moyen pour Annie Ernaux de renvoyer à des référents non-animés, comme le châle : « Il m'a fallu un châle à cause du froid vif : "Il ne le verra pas"⁵³⁸. » Ce châle apparaît comme un élément central pour le lecteur, comme le souligne Élise Huguény-Léger, qui crée « un sentiment de complicité entre narratrice et lectorat, connivence reflétée dans l'emploi de l'article défini — le châle. La narratrice a recours à l'article indéfini car l'objet est connu non seulement d'elle, mais surtout des lecteurs⁵³⁹. » Nous étudierons cette proximité entre la narratrice et le lecteur dans la troisième partie. Il est nécessaire de s'intéresser à un autre pronom en forme disjointe : « lui ». Il représente 47% des occurrences⁵⁴⁰ pour la catégorie des pronoms en fonction complément d'objet indirect, en forme disjointe, juste derrière le pronom « moi ». Ce pronom renvoie principalement à l'amant : « Autant que le désir de lui éviter toute scène avec sa femme, il y avait celui de ne pas encourir de sa part une rancune qui l'aurait conduit à me quitter⁵⁴¹. » ou « je lui remettais les lettres que je lui écrivais au moment où il partait de chez moi⁵⁴². » Ici, c'est bien le « lui » qui est le destinataire de l'action et apparaît en fonction d'objet indirect. La non-personne est bien une possibilité pour instaurer une distance. Aidée par le genre autobiographique, l'auteur, par le regard rétrospectif qu'elle dispose, souhaite bien retranscrire sa passion et non parler de l'amant.

La représentation de l'amant passe aussi par le pronom « tu ». Ce dernier, dans le récit autobiographique, représente un faible pourcentage avec seulement deux occurrences présentes⁵⁴³. La première occurrence témoigne de la volonté de la narratrice de vouloir relater les discours tenus par ses personnages, et en l'occurrence de son amant : « Après quelque temps je m'apercevais que "est-ce que tu pars pour Noël ?" n'était qu'une question banale ou pratique, pour prévoir ou non un rendez-vous, nullement une manière détournée de savoir si j'allais au ski avec quelqu'un (peut-être souhaitait-il que je parte afin de voir une autre femme⁵⁴⁴ ? [...]) ». Pour *Passion simple*,

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁵³⁹ Élise HUGUENY-LÉGER, *op. cit.*, 2009, p. 107

⁵⁴⁰ cf. Annexes, tableau 3.

⁵⁴¹ *PS*, p. 37.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 37.

⁵⁴³ cf. Annexes, tableau 1.

⁵⁴⁴ *PS*, p. 35.

l'amant est bien perçu par le regard de la femme et n'existe qu'à travers elle dans cette passion. Il est nommé peu de fois et la non-personne crée une distance, voulue par l'auteur. En effet, ce récit n'est pas celui de cet amant mais bien celui de la passion, et pour cela, le regard rétrospectif de la femme vient renforcer cette distance.

Pour *Se perdre*, le journal intime introduit l'amant à travers de multiples représentations, toujours au moyen de la non-personne. Celle-ci représente 30% des occurrences⁵⁴⁵ des pronoms personnels en fonction sujet dans le journal intime et, comme *Passion simple*, constitue la deuxième occurrence la plus présente derrière le « je ». Ce pronom est essentiellement employé pour décrire l'amant : « Il a trente-six ans, en fait trente, grand (près de lui, sans talons, je suis petite), mince, les yeux verts, châtain clair⁵⁴⁶. » ou ses actions : « 10h30. Il a appelé vers six heures, quand je n'étais pas là, et depuis, rien⁵⁴⁷. » Dans ces deux exemples, ce pronom en référence anaphorique renvoie bien à l'amant perçu par le regard de la femme. Ce pronom de non-personne est aussi utilisé dans le discours direct pour introduire l'amant : « Ma copine (!) : "Il t'a posé un lapin ! Il était dans un café, à te regarder passer⁵⁴⁸ !" » Il est également employé, plus rarement dans le journal intime, sous une forme impersonnelle où il ne se réfère à aucun sujet : « 21 heures. Il y a eu un coup de téléphone, personne au bout du fil⁵⁴⁹. » ou « Il fait gris. J'aurai toujours vingt-deux ans dans la tête, le cœur⁵⁵⁰. » Ici, le pronom « il » présente le coup de téléphone dans le discours tandis que le second exemple, il n'admet aucune substitution possible. Si, dans le récit autobiographique, les formes impersonnelles sont plus présentes, dans le journal intime, la non-personne qui réfère à l'amant prime. Ceci s'explique par son genre, plus proche de la situation d'énonciation. La femme note plus de détails quotidiens de cette passion et donc des comportements de cet homme.

Dans le journal intime *Se perdre*, le pronom « le » représente 23% des occurrences⁵⁵¹ des pronoms personnels en fonction d'objet direct, juste après le pronom « me ». Ce pronom en

⁵⁴⁵ cf. Annexes, tableau 2.

⁵⁴⁶ *SP*, p. 21.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 232.

⁵⁵¹ cf. Annexes, tableau 4.

fonction complément direct est principalement utilisé pour désigner l'amant : « Plus la soirée avance, plus je me sens en état de douleur vague, [...], l'attente de le revoir impossible à supporter sans pleurer — de solitude aussi⁵⁵². » Le pronom « lui », en forme disjointe, représente, quant à lui, 26% des occurrences des pronoms personnels en fonction d'objet indirect dans le journal intime. Ce pronom est beaucoup moins représenté que dans le récit autobiographique et renvoie à l'amant : « Peut-être l'a-t-il fait exprès, afin que je ne lui demande rien pour demain, justement⁵⁵³. » ou « Rêvé de S. à Yvetot, le petit déjeuner dans la cuisine. Je lui fais une tartine et je lui demande si sa femme fait de même : oui⁵⁵⁴. » Cette représentation de l'amant, perçu par le regard de la femme, est renforcée par l'utilisation des initiales : elles sont nettement plus présentes dans le journal intime, où elles représentent deux cent trente-deux occurrences du texte, que dans le récit autobiographique, avec quarante et une occurrences présentes dans le texte. Si la narratrice ne peut pas contrôler la présence et l'absence de son amant, elle « peut contrôler sa présence textuelle⁵⁵⁵ », comme le note Annie Ernaux : « Simplement, j'ai eu recours aux initiales dès lors que je portais un jugement pouvant blesser la personne en cause⁵⁵⁶. » Elle précise que cela est utile « Également pour désigner l'objet de ma passion, S. Non que je croie préserver ainsi son anonymat — illusion assez vaine — mais parce que cette déréalisation conférée par l'initiale me semble correspondre à ce que cet homme a été pour moi : une figure de l'absolu, de ce qui suscite la *terreur sans nom*⁵⁵⁷. » L'initiale permet, dans les deux cas, à l'auteur de prendre une distance sur cet amant, tout comme la non-personne, que ce soit en fonction sujet ou objet, en forme conjointe ou disjointe, qui ne lui « appartient » pas.

Si une distance est instaurée par l'utilisation de la troisième personne du singulier, de la non-personne, et des initiales, l'auteur instaure une proximité avec l'amant en l'instaurant dans des discours au moyen d'un pronom de deuxième personne du singulier : « tu ». Ce pronom représente 1% des occurrences⁵⁵⁸ des pronoms personnels sujets dans le journal intime *Se perdre*, avec un

⁵⁵² *SP*, p. 159.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 331.

⁵⁵⁵ Joëlle PAPILLON, *op. cit.*, 2018, p. 154.

⁵⁵⁶ *SP*, p. 15.

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵⁸ cf. Annexes, tableau 2.

total de quarante-trois formes présentes dans le texte. Il s'inscrit dans la continuité du récit autobiographique où il est « utilisé par le locuteur pour identifier son interlocuteur en tant que tel (la personne à laquelle il dit *tu*⁵⁵⁹). » En effet, ce pronom de la deuxième personne du singulier fonctionne comme un déictique qui désigne une personne liée à la situation d'énonciation, en l'occurrence, l'amant : « Et il dit : "Tu verras ma femme", avec bonheur, fierté⁵⁶⁰ » ou encore « Comme je suis heureuse de le faire jouir, de le rendre heureux. "Qu'est-ce que tu fais⁵⁶¹ ?" dit-il, avec son accent russe, quand il éprouve du plaisir sous ma bouche. » Si cet homme est plus présent dans le journal intime, c'est bien parce que ce genre est plus proche du temps du présent de la passion, de la situation d'énonciation. Celui-ci acquiert donc une place plus importante car il n'est pas vu objectivement par la femme qui a vécu sa passion mais bien au moment où la femme écrit et vit sa passion. Nous étudierons plus précisément ce pronom dans la sous-partie suivante, consacrée à l'altérité de soi, où la femme devient le destinataire.

L'autre joue un rôle important au sein du corpus. Contrôlé par l'écriture de l'auteur, l'amant est mis en scène dans cette passion vécue par la femme. En retrait dans le récit autobiographique, sa présence prend toute son importance dans le journal intime. Par l'utilisation de la non-personne, « il », « le » et « lui », et par l'utilisation des initiales, Annie Ernaux, instaure, d'une part, dans *Passion simple*, l'histoire d'une attente et non celle d'un amant, ce qui explique le retrait de celui-ci et la distance instaurée. D'autre part, dans *Se perdre*, l'auteur met en scène une passion qui tourne autour de cet homme et crée avec une proximité avec celui-ci en l'instaurant dans des discours. Joëlle Papillon souligne : « Le journal permet à la diariste de s'assurer la visite du double de son amant, celui de papier, dont elle sait au moins qu'il lui sera fidèle et qu'il répondra à sa convocation⁵⁶². » Cette symétrie s'explique par le genre employé : dans le récit autobiographique, l'auteur crée une distance par rapport à l'amant. Par opposition, le journal instaure une proximité de l'écriture et du moment vécu de la passion. S'il y a bien une distance instaurée entre la femme et l'amant grâce à l'utilisation de la troisième personne du singulier, la non-personne, qui établit une prise de recul, cette distance n'est pas spécifique pour l'amant, mais plus globale par rapport au monde. L'auteur évince volontairement la représentation des autres à sa passion. Ce choix n'est

⁵⁵⁹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 363.

⁵⁶⁰ *SP*, p. 26.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶² Joëlle PAPIILLON, « Ernaux ou la traversée des genres : Entre *Passion simple* et *Se perdre* », [en ligne], dans *Voix plurielles*, vol. 6, n° 1, 2009. Consulté le 29 août 2017. URL : <<http://dx.doi.org/10.26522/vp.v6i1.175>>

pas anodin, s'il s'agit pour l'auteur de mettre en scène une nouvelle représentation du monde extérieur.

3.2. La représentation du monde extérieur : une nouvelle représentation du monde

Le déplacement générique induit plusieurs représentations du monde extérieur. En effet, Annie Ernaux l'expose très peu dans le récit autobiographique et dans le journal intime. Elle précise dans *Se perdre* : « Le monde extérieur est presque totalement absent de ces pages. Aujourd'hui encore, il me paraît plus important d'avoir noté, au jour le jour, les pensées, les gestes, tous les détails — des chaussettes qu'il gardait en faisant l'amour au désir de mourir dans sa voiture — qui constituent ce roman de la vie qu'est une passion, plutôt que l'actualité du monde, dont je pourrai toujours trouver la preuve dans des archives⁵⁶³. » C'est bien l'histoire de sa passion et non du monde extérieur que met en œuvre Annie Ernaux dans le récit autobiographique et le journal intime.

Le monde extérieur apparaît essentiellement au moyen des pronoms personnels pluriels comme « ils ». Ce pronom représente 2% des occurrences⁵⁶⁴ des pronoms personnels en fonction sujet dans le récit autobiographique et renvoie principalement à des gens que la narratrice associe à sa passion : « Les gens [...] figuraient dans ma passion. Même s'ils ne m'inspiraient aucun intérêt ou estime, j'avais une sorte d'affection pour eux⁵⁶⁵. » L'auteur précise : « je ne supportais personne. Les gens que j'arrivais à fréquenter étaient ceux que j'avais connus durant ma relation avec A⁵⁶⁶. » Ici, les personnes extérieures à sa passion sont insupportables pour la narratrice qui entretient un lien uniquement avec les personnes qu'elle a connues pendant sa relation avec son amant. Il y a bien une volonté de la narratrice d'avoir une relation exclusive avec son amant. Le monde extérieur devient un risque pour la narratrice de perdre son amant, elle souhaite bien se couper du monde pour vivre une expérience absolue. Ce pronom peut aussi renvoyer à des animés, dont des enfants : « Que les enfants refusent l'évidence inscrite dans les yeux vagues, le silence absent de leur mère : ils ne comptent pas plus pour elle à certains moments que pour une chatte

⁵⁶³ *SP*, p. 15-16.

⁵⁶⁴ cf. Annexes, tableau 1.

⁵⁶⁵ *PS*, p. 55-56.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

impatiente de courir de vieux chatons⁵⁶⁷ » ou à des non-animés, comme des vœux : « J'entrais dans toutes les églises ouvertes, faisais trois vœux⁵⁶⁸ ». Le faible nombre d'occurrences marque l'isolement de la femme qui possède en définitive très peu de contact avec le monde extérieur. La femme est finalement enfermée dans la relation, plus précisément dans la passion. Cette étanchéité s'explique bien par la volonté de l'auteur de se couper du monde en insérant peu d'occurrences sur les personnes extérieures à sa passion dans le but de vivre une expérience absolue. Le pronom « ils », par sa faible présence, renforce ce sentiment d'étrangeté de l'auteur face au monde extérieur, contrairement au pronom « elles » qui met en scène les femmes extérieures à sa passion.

Le pronom « elles » représente 1% des occurrences⁵⁶⁹ des pronoms personnels sujet dans le récit autobiographique *Passion simple*. Ce pronom est employé pour désigner les femmes autour d'elle : « Elles disaient sans détour ni distance l'absolu de la passion et aussi son universalité⁵⁷⁰. » Il peut également évoquer un non-animé, dans ce cas, les chansons : « Je pensais à elles avec une profonde satisfaction⁵⁷¹. » Ce pronom permet aussi à la narratrice d'évoquer sa pratique d'écriture : « Je ne ressens naturellement aucune honte à noter ces choses, à cause du délai qui sépare le moment où elles s'écrivent, où je suis seule à les voir, de celui où elles seront lues par les gens et qui, j'ai l'impression, n'arrivera jamais⁵⁷² » ou « Mais tant que ces pages sont encore personnelles, à portée de main comme elles le sont aujourd'hui, l'écriture est toujours ouverte⁵⁷³. » Dans la première citation, le « elles » désigne bien « les choses vécues », qui créent un rapport de distance sur sa pratique d'écriture, tandis que dans la deuxième citation, l'auteur évoque les pages de son récit autobiographique. Enfin le pronom de la troisième personne du pluriel « elles » se veut comme un « on » ou un « nous », quand il est généralisant et qu'il englobe ce pronom singulier « je » ; il désigne donc la narratrice et les autres femmes : « Je pensais à elles avec une profonde satisfaction⁵⁷⁴ ». Quand il y a « elles » plutôt que « nous » ou « on » pour désigner les

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁶⁹ cf. Annexes, tableau 1.

⁵⁷⁰ *PS*, p. 27.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 30.

femmes, c'est pour marquer une opposition nette avec « ils », montrant bien que le sort des filles et celui des garçons, puis celui des femmes et celui des hommes sont différents et inégalitaires. L'auteur précise à propos de ces inégalités, dans le journal intime : « En sortant, je sais qu'il s'agit de moi, de la vie ordinaire, des rapports contradictoires entre les hommes et les femmes⁵⁷⁵. » C'est à partir de *La Femme gelée* que ce constat devient possible, comme l'affirme Claire-Lise Tondeur : « Après le mariage et la venue de ces enfants, elle découvre la réalité, avec les rôles inégaux que la société et la tradition ont imposés à l'homme et à la femme⁵⁷⁶. » L'auteur ajoute deux ans plus tard, dans *Une Femme* : « Il fallait que ma mère, née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir, devienne histoire, pour que je me sente moins seule et factice dans le monde dominant des mots et des idées où, selon son désir, je suis passée⁵⁷⁷ ». La faible présence du pronom « elles », qui renvoient à des femmes extérieurs, renforce la volonté de l'auteur d'une relation exclusive avec son amant.

Dans le journal intime, le pronom « ils » représente 1% des occurrences⁵⁷⁸ des pronoms personnels en fonction sujet. Dans cette phrase, « Je ne “sens” rien, sinon une espèce de curiosité, mais les quelques paroles qu'ils échangent tous les deux me relèguent à ma condition d'étrangère — doublement⁵⁷⁹ », Annie Ernaux se sent étrangère à la culture russe de son amant et de sa femme mais aussi par le fait qu'elle ne soit pas dans la situation de communication. Elle indique dans le récit autobiographique cette différence culturelle qui tient un rôle important : « Sans doute parce que je pouvais considérer les goûts de A., étranger, comme des différences culturelles avant tout, alors que chez un Français ces mêmes goûts me seraient apparus d'abord comme des différences sociales⁵⁸⁰. » Ce pronom peut également désigner le monde extérieur, plus particulièrement, des étrangers de nationalité japonaise : « Un chocolat au café Rivoire, des Italiennes chics, puis un groupe de Japonais (ils m'agacent toujours autant)⁵⁸¹. » Le monde extérieur, plus présent dans le

⁵⁷⁵ *SP*, p. 186.

⁵⁷⁶ Claire-Lise TONDEUR, *op. cit.*, 1996, p. 11.

⁵⁷⁷ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1988, p. 106.

⁵⁷⁸ cf. Annexes, tableau 2.

⁵⁷⁹ *SP*, p. 163.

⁵⁸⁰ *PS*, p. 33.

⁵⁸¹ *SP*, p. 248.

journal intime que dans le récit autobiographique, souligne l'exclusion du monde extérieur, où l'auteur est focalisée uniquement par le désir de cet homme.

Le pronom « elles » représente 1% des occurrences⁵⁸² des pronoms personnels sujets dans le journal intime *Se perdre*. Le pronom personnel de troisième personne du pluriel « elles » renseignent aussi sur les personnes extérieures à sa passion, notamment des femmes : « Jalouse de celles qui parlent russe. Comme si elles avaient quelque chose de commun avec lui, que je n'aurai jamais, même si par ailleurs elles ne peuvent avoir aucun lien avec lui⁵⁸³. » Cette extériorité marquée envers les femmes par ce pronom marque une jalousie et l'exclusivité de la relation avec son amant. Cela peut faire écho à son roman *L'Occupation* où elle relate pendant six mois, la jalousie obsessionnelle pour la nouvelle compagne de son jeune ex-compagnon qu'elle avait pourtant pris l'initiative de quitter⁵⁸⁴.

Si les pronoms personnels de troisième personne du pluriel rendent bien compte du monde extérieur où l'auteur instaure une distance, le pronom « elle » devient aussi un moyen pour l'auteur de désigner la figure de l'autre, c'est-à-dire la figure de la femme et de sa mère. Il représente 3% des occurrences⁵⁸⁵ des pronoms personnels en fonction sujet dans *Passion simple*. Ce pronom désigne principalement le monde extérieur, plus particulièrement des personnes : « Après, je n'ai appelé aucune voyante, j'avais peur qu'elle me prédise qu'il ne reviendrait jamais⁵⁸⁶ » ou « Je feuillette, les gens passent, un homme feuillette aussi, une femme, dont je me demande, parce qu'elle me frôle, si elle n'est pas lesbienne⁵⁸⁷. » Le pronom « elle » est aussi un moyen de désigner un non-animé, dans le premier exemple la confidence, et dans le second l'existence de l'amant : « Tout ce temps, j'ai eu l'impression de vivre ma passion sur le mode romanesque, mais je ne sais pas, maintenant, sur quel mode je l'écris, si c'est celui du témoignage, voire de la confidence telle qu'elle se pratique dans les journaux-féminins, celui du manifeste ou du procès-verbal, ou même du commentaire de texte⁵⁸⁸ » ou « J'ai seulement rendu

⁵⁸² cf. Annexes, tableau 2.

⁵⁸³ *SP*, p. 151-152.

⁵⁸⁴ « Le plus extraordinaire dans la jalousie, c'est de peupler une ville, le monde, d'un être qu'on peut n'avoir jamais rencontré. », Annie ERNAUX, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, Folio, 2002, p. 20.

⁵⁸⁵ cf. Annexes, tableau 1.

⁵⁸⁶ *PS*, p. 53.

⁵⁸⁷ *SP*, p. 64-65.

⁵⁸⁸ *PS*, p. 30-31.

en mots — qu'il ne lira sans doute pas, qui ne lui sont pas destinés — ce que son existence, par elle seule, m'a apporté⁵⁸⁹. » Ce pronom qui présente peu d'occurrences dans *Passion simple* renforce le caractère exclusif de leur relation. Dans le journal intime, ce pronom représente 3% des occurrences⁵⁹⁰ de la catégorie des pronoms personnels en fonction sujet. Il représente surtout sa mère qui lui ont permis de révéler « la force du besoin de l'autre⁵⁹¹ » : « Rêvé de ma mère, cette nuit. Nous étions dans un train. Elle n'était plus folle, son visage d'avant, de la fin des années soixante-dix⁵⁹². » En évoquant beaucoup sa mère, Annie Ernaux met au jour ce que sa mère n'a pas pu vivre et marque cette génération de femmes qui peut vivre de leur passion⁵⁹³. Ce pronom est aussi un moyen pour l'auteur de se représenter avec une certaine distance, sous un autre regard : « La suite, c'était une fille qui se relevait d'un lit où elle était avec un type (toujours la même histoire, la seule). Ces cheveux ralentis, englués dans leur danse, exprimaient la sensation de lourdeur après l'amour. Comme je me souviens bien⁵⁹⁴... » ou « Qui est-elle ? Le *moi* ancien, celle que je n'ai pas été, que je voudrais avoir été et qui ne s'est réalisée que tardivement⁵⁹⁵ ? » Il y a bien ici un regard d'elle-même sur elle, c'est une forme d'altérité que nous étudierons dans la prochaine sous-partie. Peu de formes sont accordées au monde extérieur, qui semble complètement évincé face à sa passion, à l'exception de sa mère, qui apparaît uniquement dans le journal intime, sous la forme de la non-personne.

Si le monde extérieur est principalement évincé dans ce corpus, le « je », en revanche, se fonde vers une entité commune : la figure du couple. Cette figure devient possible grâce à l'utilisation des pronoms « on » et « nous » où la femme et l'amant sont constitutifs du couple, mais ces trois entités ne sont pas équivalentes. Jacques Lecarme, auteur de l'article intitulé « Voix des humbles, fierté des humiliés », précise : « Les pronoms personnels “on” et “nous” désignent

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 76-77.

⁵⁹⁰ cf. Annexes, tableau 2.

⁵⁹¹ *SP*, p. 26.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 137.

⁵⁹³ « Depuis que ma mère est morte, je ne détourne plus les yeux de telles scènes avec gêne. », *ibid.*, p. 262

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 234.

des ensembles collectifs si flous, si indécis que le sujet de l'énonciation en devient fantomatique⁵⁹⁶. »

Le pronom « nous » représente 2% des occurrences⁵⁹⁷ des pronoms personnels en fonction sujet dans le récit autobiographique. Il est important de souligner que le pronom « *Nous* n'est pas le pluriel de *je*, mais renvoie à tout ensemble de personnes comprenant le locuteur⁵⁹⁸. » Dans *Passion simple*, ces occurrences renvoient, sans exception, au couple c'est-à-dire à la narratrice et à l'amant. Il est toujours employé avec l'imparfait de l'indicatif : « Tout était manqué sans fin, sauf le moment où nous étions ensemble à faire l'amour⁵⁹⁹ » ou encore « Nous avons remis nos vêtements mélangés sur le carrelage [...]. Aux feux rouges, de Nanterre au Pont-de-Neuilly, nous nous embrassions et nous nous caressions⁶⁰⁰. » Dans le journal intime, le pronom « nous » représente 3% des occurrences⁶⁰¹ des pronoms personnels sujet et constitue la cinquième occurrence la plus présente derrière « je », « il », « elle » et « on ». Ce pronom renvoie, comme dans le récit autobiographique, au couple, c'est-à-dire à l'amant et la narratrice : « Il fait l'amour (nous, plutôt) avec un désir de plus en plus aigu, profond, il parle, boit de la vodka, et nous refaisons l'amour⁶⁰². » ou « Quand il est arrivé, nous avons fait l'amour sur la moquette du bureau⁶⁰³. » L'auteur emploie également cet autre nous qui désigne la figure du couple : « *Dans un mois, dans un an, comment souffrions-nous/ Seigneur, que tant de mers me séparent de vous*⁶⁰⁴. » Cet extrait est issu d'une pièce de Racine intitulée *Bérénice*⁶⁰⁵. C'est bien un « nous » qui désigne le couple où le « je » s'estompe derrière une entité collective dans l'œuvre de Racine. En s'appropriant cette citation, Annie Ernaux emprunte ce « nous » à partir duquel elle exprime sa

⁵⁹⁶ Jacques LECARME, « Voix des humbles, fierté des humiliés », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 196.

⁵⁹⁷ cf. Annexes, tableau 1.

⁵⁹⁸ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 363.

⁵⁹⁹ *PS*, p. 20.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 73-74.

⁶⁰¹ cf. Annexes, tableau 2.

⁶⁰² *SP*, p. 35.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁶⁰⁵ Jean RACINE, *Bérénice*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 5, [1931] 1950, p. 494, acte IV, scène V.

voix et souhaite symboliser le tragique de la passion, la fin d'une souffrance mais surtout du temps qui s'échappe. Ce « nous » emprunté renvoie à la figure du couple dans ce corpus et déplace le « je » vers une entité commune, sur un plan littéraire. Une autre occurrence du pronom « nous » est utilisé, dans une citation d'André Breton, pour désigner le couple et vient renforcer cette projection dans les pronoms où le « je » de l'auteur s'efface derrière une entité collective : « nous fîmes l'amour comme le soleil bat, comme les cercueils claquent⁶⁰⁶. » Ce pronom désigne bien la figure du couple. En modifiant la citation originale⁶⁰⁷, Annie Ernaux se l'approprie et transfère sa voix. Elle symbolise cette volonté de créer de nouvelles formes capables de dire la passion éphémère, dans le journal intime et le récit autobiographique, pour créer et faire durer un temps. Il est intéressant de souligner qu'Annie Ernaux « réalise un mémoire de diplôme d'études supérieures intitulé "La femme et l'amour dans le surréalisme⁶⁰⁸" » pour comprendre cette proximité avec l'auteur André Breton. Si le « nous » renvoie à des ensembles collectifs, en l'occurrence le couple, il est aussi un moyen de s'approprier des citations et d'introduire la propre voix de l'auteur.

Le pronom « on » désigne également la figure du couple. Ce dernier tient de la « neutralisation de la personne, qui rend nécessaire son interprétation, mais n'impose pas l'identification de son référent : celui-ci peut être identifié sans être explicité, « on » maintenant l'indétermination de la personne⁶⁰⁹. » Il représente 4% des occurrences⁶¹⁰ de la catégorie des pronoms personnels en fonction sujet dans *Passion simple*. Ce pronom « uniquement employé comme sujet, vérifie pleinement sa définition dans les mots croisés : "un vague sujet". Sa valeur de base est, en effet, celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise⁶¹¹. » Dans le récit autobiographique, sur vingt-cinq occurrences, dix-neuf renvoient à une globalité, une généralité et six occurrences désignent à un référent précis de l'énonciation :

⁶⁰⁶ *SP*, p. 30.

⁶⁰⁷ « Nous fîmes l'amour comme le soleil bat, comme les cercueils ferment, comme le silence appelle, comme la nuit brille. Et dans nos yeux qui n'étaient jamais ouverts en même temps ne se débattaient rien que nos sorts les plus purs. », André BRETON, *Poisson soluble*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 346, 1988, p. 384.

⁶⁰⁸ Christine BARD (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 514, « Ernaux Annie ».

⁶⁰⁹ Anne HERSCHBERG PIERROT, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, [1995] 2003, p. 29.

⁶¹⁰ cf. Annexes, tableau 1.

⁶¹¹ Martin RIEGEL, Jean-Christophe PELLAT, René RIOUL, *op. cit.*, [1994] 2016, p. 364.

l'amant. D'une part, le pronom acquiert la valeur d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise : « On ne fait qu'attendre des événements annoncés qui n'arrivent pas, l'offensive terrestre des "alliés", une attaque chimique par Saddam Hussein, un attentat aux Galeries Lafayette⁶¹². » Dans ce cas, le pronom « on » généralise. D'autre part, le pronom peut renvoyer à un référent précis de l'énonciation, dans cet exemple, ce sont des personnes non-identifiées : « On entendait sans arrêt une danse exotique, murmurée par une femme à la voix étranglée, la lambada⁶¹³. » Il peut renvoyer à des référents plus précis comme l'amant et la narratrice. Cette référence qu'acquiert le pronom « on » constitue une figure de style appelée énullage⁶¹⁴ de personne. Il est intéressant de souligner que ces occurrences sont peu nombreuses : « Lorsqu'il me téléphonait pour qu'on se voie, son appel cent fois espéré ne changeait rien, je restais dans la même tension douloureuse qu'avant⁶¹⁵. » Ce pronom qui peut renvoyer à un référent précis est moins présent dans le texte. Il désigne principalement, la figure du couple c'est-à-dire la fusion entre l'auteur et l'amant, ce qui est un équivalent d'un « nous » déguisé. Il met aussi l'amant en instance énonciative : « Ce premier appel muet était le signe avant-coureur de sa voix, une (rare) promesse certaine de bonheur, et l'intervalle qui me séparait de l'appel suivant où il dirait mon prénom et "on peut se voir ?" l'un des plus beaux moments qui soient⁶¹⁶. » En revanche, une seule occurrence est présente pour instaurer en locuteur, des personnes extérieures à sa passion, comme le personnel médical : « Chez le coiffeur, j'ai vu une femme très volubile, [...], elle a dit : "on me soigne pour les nerfs^{617"}. » Ce pronom rend compte d'une faible représentation du monde extérieur où il ne renvoie que très peu à des identités collectives dans le récit autobiographique *Passion simple*.

⁶¹² *PS*, p. 72.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 43.

⁶¹⁴ « L'énullage est un transfert grammatical; elle joue sur les catégories grammaticales de base. C'est une figure qui consiste à employer une personne, un mode, un temps pour un autre, ou une catégorie grammaticale pour une autre », Nicole RICALENS-POURCHOT, *op. cit.*, [2011], 2016, p. 61, « énullage ».

⁶¹⁵ *PS*, p. 45

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

Dans le journal intime, le pronom « on » représente 3% des occurrences⁶¹⁸ des pronoms personnels en fonction sujet. Il renvoie essentiellement à un référent précis de l'énonciation, l'amant et la narratrice : « 9h40. Il a appelé, on se voit vendredi. Est-ce que je suis folle ? Non⁶¹⁹. » Ici, le référent est la femme et l'amant et le verbe « voir » prend le sens de se rencontrer dans un futur proche. L'expression « on se voit », de l'ordre de la litote, qui consiste à « dire moins pour faire entendre plus⁶²⁰ », est récurrente dans le journal intime avec six occurrences présentes⁶²¹ : « 9h40. Il a appelé. On se voit vendredi⁶²². » ou « Il est là, mais distrait : “On se voit cet après-midi⁶²³ ?” » Le « je » se fond dans une entité commune, ici, le « on ». Le couple met en péril cette existence du « je » et cette tournure correspond bien à l'éballage de personne, comme nous l'avons indiqué. Annie Ernaux joue aussi de ce pronom et le met entre guillemets pour insister sur le caractère pluriel de ce pronom : « Si au lieu du 15 octobre, “on” avait décidé le 15 septembre. » Ici, c'est toujours la femme et l'amant qui sont référents, accompagné du verbe décider conjugué au plus-que-parfait, qui prend le sens de déterminer, fixer. La conjonction « si » exprime une hypothèse non réalisée dans le passé mais qui a des conséquences au moment de l'énonciation. Plus rare dans le journal intime, ce pronom renvoie à la représentation de la femme, où elle se désigne elle-même : « On ne pouvait imaginer femmes plus opposées par la taille, la couleur des cheveux et des yeux, le corps (elle est un peu boulotte), les vêtements. La maman et la putain⁶²⁴. » Ici, le pronom est associé au verbe « pouvoir » conjugué à l'imparfait de l'indicatif et à la négation qui renforce l'opposition entre la mère et la femme par la convocation d'un point de vue partagé. Ces femmes opposées renvoient donc à sa propre situation. Le récit autobiographique lui permet bien de prendre de la distance sur son identité. Si ce pronom désigne essentiellement la figure du couple, il est très peu employé pour des généralités. En revanche, il est un moyen d'instaurer l'amant et la femme dans le discours où l'amant prend part à la situation

⁶¹⁸ cf. Annexes, tableau 2.

⁶¹⁹ *SP*, p. 147.

⁶²⁰ « La litote est un procédé qui consiste à dire moins pour faire entendre plus. Le sens implicite est donc plus fort que le sens explicite si bien que l'expression affaiblie sert à renforcer la pensée. », Nicole RICALENS-POURCHOT, *op. cit.*, [2011], 2016, p. 84, « litote ».

⁶²¹ *SP*, p. 63-64, 79, 147, 181, 294, 296.

⁶²² *Ibid.*, p. 147.

⁶²³ *Ibid.*, p. 296.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 63.

d'énonciation : « “Je n'ai pas envie qu'on se quitte !” dit-il⁶²⁵. » ou « Il dit aussi : “C'est la vie. Qu'est-ce qu'on peut faire⁶²⁶ ?”. »

Le faible nombre de pronoms « ils » et « elles » marque l'isolement de la femme qui possède finalement très peu de contact avec le monde extérieur. La femme est enfermée dans la relation, dans la passion, autant dans le récit autobiographique que dans le journal intime. En revanche, les pronoms « nous » et « on » sont davantage utilisés pour la figure du couple et le « je » est mis en péril par l'entité collective. Cette faible présence du monde extérieur montre que l'auteur souhaite représenter une expérience absolue avec son amant, mais surtout, de mieux se représenter, elle. En effet, le dévoilement de soi passe par la recherche de soi, mais surtout des autres, des discours tenus sur elle, pour comprendre cette vérité hors de soi.

3.3. La recherche d'une vérité hors de soi : l'altérité de soi

Le titre de cette sous-partie intitulée « la recherche d'une vérité hors de soi : l'altérité de soi » renvoie à la perception autre de soi. Cette « perception autre de soi » est une expression qui peut renvoyer à différentes perceptions. Elle peut correspondre à la perception de soi par autrui, c'est-à-dire à la manière dont la femme est définie ou pensée par une tierce personne. Cette même perception, toujours comprise comme perception de soi par autrui, peut alors être aussi une perception différente dont la femme se pense. Deux altérités peuvent alors se cumuler : celle du regard percevant la femme, et celle de la représentation de cette femme par autrui par rapport à ce qu'elle pense être. Enfin cette perception autre de soi peut être différente de ce que la femme pensait être, avec la manière dont elle pensait agir, mais relever de perception de soi par soi : en ce cas, elle se découvre et se comprend comme n'étant pas celle qu'elle imaginait être. Violaine Houdart-Merot, auteur de l'article « Altérité et engagement : “soi-même comme un autre” », affirme : « Il ne s'agit plus de s'observer soi-même comme une autre, mais, en observant les autres, de se découvrir soi-même, de se laisser traverser par les autres pour se révéler à soi-même⁶²⁷. » Ainsi, le sous-titre « la recherche d'une vérité hors de soi : l'altérité de soi » renvoie à toutes les expressions, les marques, qui montrent que la femme essaie de mieux se connaître, de

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁶²⁷ Violaine HOUDART-MEROT, « Altérité et engagement : “soi-même comme un autre” », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de Pierre-Louis FORT, Violaine HOUDART-MEROT (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 91-99. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<https://books.openedition.org/psn/156?lang=fr>>

mieux se comprendre, au sein des différentes représentations qu'elle trouve d'elle et qui lui en apprennent sur elle. Cependant, cette représentation ne coïncide pas avec celle que conçoit l'auteur, qui signale qu'elle n'est qu'un exemplaire de ce que sont les autres. Annie Ernaux rencontre un problème pour dissocier ces différentes perceptions et l'explique dans *L'Atelier noir*, à propos de *Passion simple* : « Et encore : problème entre la représentation d'une femme comme les autres — et celle qui écrit, devait écrire⁶²⁸. » Dans cette phrase, l'auteur met en avant le “entre”, c'est-à-dire la tension entre la femme comme les autres et celle qui écrit. En incluant un discours qui lui a été tenu et qui lui a été adressé, pour lequel elle était la destinataire, Annie Ernaux souhaite mieux comprendre les représentations qu'elle découvre sur elle lors de sa passion charnelle et amoureuse.

Dans le récit autobiographique, aucune occurrence du « vous » n'est présente⁶²⁹. La femme n'est désignée ou perçue qu'à travers le pronom « tu ». Cela semble s'expliquer par l'absence du monde extérieur dans le récit autobiographique. Seul son amant a un regard et une image de cette femme, ce qui explique la proximité avec le pronom « tu » et l'absence du pronom de politesse « vous ».

Le pronom « tu » est ainsi présent sous forme de deux occurrences des pronoms personnels dans le récit autobiographique⁶³⁰, où l'amant est instauré en tant que locuteur. Il s'agit, à présent, de s'intéresser à cette occurrence comme possible adresse à la femme. Cette adresse passe par l'amant, en locuteur : « Il m'avait dit “tu n'écriras pas un livre sur moi” Mais je n'ai pas écrit un livre sur lui⁶³¹. » Le fait que ce soit l'amant qui prononce ce discours, souligne la volonté de cet homme, face à une narratrice qui n'obéit pas. Le personnage « prend la parole ; le discours direct interrompt le narré et crée dans celui-ci un autre espace d'énonciation plus ou moins nettement délimité. Les deux voix, celle du narrateur et du personnage, sont nettement distinguées, du moins lorsque le discours direct est nettement distingué du récit⁶³². » Le discours direct donne l'illusion de l'objectivité, c'est-à-dire l'illusion de relayer l'information en toute neutralité. Ce n'est plus le narrateur qui parle mais bien l'amant : ces paroles font référence à la situation d'énonciation du personnage mais pas à celle du narrateur. Avec cet exemple, l'auteur est confronté à un stéréotype,

⁶²⁸ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2011a, p. 69.

⁶²⁹ cf. Annexes, tableau 1.

⁶³⁰ cf. Annexes, tableau 1.

⁶³¹ *PS*, p. 76.

⁶³² Catherine FROMILHAGUE, Anne SANCIER-CHÂTEAU, *op. cit.*, [1991] 2016, p. 8.

dans cette rencontre de l'autre, comme l'affirme Isabelle Roussel-Gillet : « La rencontre de l'autre, dans toutes ses dimensions culturelles, confronte à une pensée construite (le stéréotype) et à la difficulté de dire l'autre, le risque d'en faire son autre⁶³³. » Nous définirons la notion de stéréotype dans son sens psychologique, comme une « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe, et qui détermine à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir⁶³⁴. » Ici, le stéréotype est bien celui où l'homme refuse de voir leur relation divulguée. Cet adultère, caché aux yeux de tous, ne doit pas être révélé au grand jour afin de ne pas trahir son identité. Or, ce qui intéresse la femme, n'est pas son amant, comme nous avons pu le voir avec la non-personne, mais bien la passion et la liberté qu'elle procure. En effet, dans *Passion simple*, elle rejette toutes interprétations psychologiques et souligne l'importance des privilèges matériels, notamment cette liberté, qui ont rendu possible cette passion : « Les seules données, peut-être, à prendre en compte, seraient matérielles, le temps et la liberté dont j'ai pu disposer pour vivre cela⁶³⁵. » Dans la phrase « Après quelque temps je m'apercevais que "est-ce que tu pars pour Noël ?" n'était qu'une question banale ou pratique, pour prévoir ou non un rendez-vous, nullement une manière détournée de savoir si j'allais au ski avec quelqu'un (peut-être souhaitait-il que je parte afin de voir une autre femme⁶³⁶ ? [...]) », c'est bien du discours direct où Annie Ernaux instaure son amant en locuteur. Celui-ci semble lui poser des questions uniquement d'ordre pratique et non pour en apprendre davantage sur la femme. Il y a bien un stéréotype de la femme qui se crée dans le discours de cet homme, où la femme doit être accessible sexuellement dans cette passion extra-conjugale. Il n'y a aucun lien finalement affectif, il ne souhaite pas la connaître davantage mais bien assouvir ses désirs. Elle mentionne également des femmes qui ont vécu une passion : « une fois, en allant chercher, nue, des bières au réfrigérateur, je me suis rappelé les femmes, seules ou mariées, mères de famille, qui dans le quartier de mon enfance, recevaient en cachette un homme l'après-midi (tout s'écouait — il était impossible de démêler si le voisinage leur reprochait de ne pas avoir de conduite ou de consacrer les heures du jour au plaisir au lieu de nettoyer leurs

⁶³³ Isabelle ROUSSEL-GILLET, « Annie Ernaux, à corps ou à l'impossible désengagement », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de Pierre-Louis FORT, Violaine HOUDART-MEROT (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 133-143. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/164>>

⁶³⁴ TLFi, *op. cit.* « stéréotype ».

⁶³⁵ PS, p. 32.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 35.

vitres⁶³⁷). » Le stéréotype est ici présent, sans passer par un discours tenu sur elle, mais par ses souvenirs. Le voisinage reproche la conduite de ses femmes qui devraient être à la maison, à faire le ménage. Pour le récit autobiographique *Passion simple*, la représentation de la femme se heurte aux stéréotypes de son amant, de l'image qu'il possède d'elle, proche d'une femme qui s'adonne à ses plaisirs et à ses envies, mais également face aux représentations sociales que porte le monde sur les femmes.

Dans le journal intime, le pronom « vous » représente sept occurrences des pronoms personnels en fonction sujet présents dans le journal intime⁶³⁸. Celui-ci permet à l'auteur de s'adresser à des personnes extérieures à sa passion : « Je leur réponds : “Comment racontez-vous ce que vous avez fait hier ? J'écris au passé composé parce qu'on parle au passé composé”⁶³⁹. » ou « De moi : “Vous allez me faire rater mon examen ! Je vais gagner malheur⁶⁴⁰ ! » Dans le premier exemple, le « vous » permet bien à Annie Ernaux de répondre à « ses élèves qui étudient [s]es livres », mais aussi de s'inclure dans le discours, tandis que dans le second exemple, l'auteur s'adresse bien à ses parents. Ce pronom crée également une intertextualité entre les différents textes. Annie Ernaux en fait l'économie en citant simplement sans quelconque réécriture : « La phrase de Proust, notée à seize ans, me revient : “Les chagrins sont des serviteurs muets [...] contre lesquels on lutte, sous l'emprise desquels on tombe de plus en plus, et qui, par des voies souterraines, vous mènent à la vérité et à la mort. Heureux celui qui a rencontré la première avant la seconde”, etc⁶⁴¹. » Cette citation, extraite du *Temps retrouvé* de Proust, a été tronquée par Annie Ernaux⁶⁴². Ce « vous » de Proust, qui ouvre à la généralité, repris dans l'écriture d'Annie Ernaux semble constituer un « vous » d'appel à la participation du destinataire. Il a bien un transfert de voix qui se produit par l'appropriation de cette citation par Annie Ernaux pour son œuvre. *Le Temps retrouvé* symbolise la volonté d'aller dans les profondeurs de son moi, pour ensuite prendre

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 30.

⁶³⁸ cf. Annexes, tableau 2.

⁶³⁹ *SP*, p. 313.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 375.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 200-201.

⁶⁴² « Les chagrins sont des serviteurs obscurs, détestés, contre lesquels on lutte, sous l'empire de qui on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer et qui par des voies souterraines nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde, et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort ! », Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 356, 1989, p. 488-489.

conscience de soi et des sensations hors du temps⁶⁴³. En s'appropriant cette citation, Annie Ernaux explore toutes les représentations de la femme dans la passion amoureuse dans un temps achevé. Une seconde occurrence avec le pronom « vous » est présente : « Au réveil, d'abord souvenir d'être dans un autocar, une fois de plus un transport en commun, puis d'être devenue russe. La conscience revenant, la phrase de Nizan claque : "Je vous dis que les hommes s'ennuient⁶⁴⁴ !" » Cette citation est extraite du livre *Aden Arabie*⁶⁴⁵ et peut s'appliquer au corpus d'Annie Ernaux, particulièrement à l'auteur, issue du monde de l'entre-deux. En effet, le récit *Aden Arabie* fait le constat de l'état du monde et dénonce la philosophie et la culture de la bourgeoisie. Ici, ce « vous », dans la phrase de Nizan réfère dans un premier temps aux lecteurs. Appropriée par l'auteur, le « vous » semble désigner ses lecteurs, et notamment les hommes. Nizan est un auteur qui s'est interrogé sur le « je », sur le point de vue, tout comme Annie Ernaux. Pascal Ory, historien français, souligne à propos de Nizan : « Je est un autre au départ de l'Europe, pour ne plus l'être en retour, c'est même tout l'objet, ou plutôt le sujet de l'histoire⁶⁴⁶. » Ce pronom peut être également un pronom de politesse qui se réfère à la femme. Dans cet exemple, François Mitterrand s'adresse à l'auteur : « Et si je rêve de retourner à Moscou — folie sans doute — en même temps que Mitterrand fin novembre (qui s'est très bien souvenu que nous avons parlé ensemble de Venise chez Gallimard : "Cet été, je suis allé à Venise et j'ai pensé à vous", m'a-t-il dit), c'est pour "offrir" cet honneur à S., me faire aimer⁶⁴⁷. » Ici, le « vous » est une adresse à la narratrice et le discours donne une représentation de la femme. La présence du pronom de politesse « vous » permet bien à l'auteur de représenter la femme qui vit sa passion sous un autre jour, celui du discours adressé : le monde extérieur.

Dans le journal intime, le pronom « tu » représente quarante-trois des occurrences des pronoms personnels⁶⁴⁸ et instaure l'amant en locuteur, où il s'adresse à la femme : « Maintenant il

⁶⁴³ « *La Passion selon saint Matthieu de Bach*. Je suis bouleversée, c'est toute ma vie ici, l'art et la mort. Je suis si sûre qu'en février 64 a eu lieu pour moi une expérience unique. Je ne sais pas si les mots sont à la hauteur, dire cela est vouloir dire l'au-delà. En même temps, quelle joie profonde, comme d'être sauvée, en entendant cette *Passion*. Rien ne compte plus, c'est le temps retrouvé, la vraie vie. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2001b, p. 57.

⁶⁴⁴ *SP*, p. 229.

⁶⁴⁵ Paul NIZAN, *Aden Arabie*, Paris, Éditions François Maspero, 1960, p. 90.

⁶⁴⁶ Pascal ORY, *Nizan : Destin d'un révolté*, Paris, Éditions complexe, 2005, p. 85-86.

⁶⁴⁷ *SP*, p. 49-50.

⁶⁴⁸ cf. Annexes, tableau 2.

ose me demander “tu as joui⁶⁴⁹ ?” » ou « Par éclairs, je revois les moments de l’amour (il me demande de me tourner — il est sur le dos et gémit sous la fellation — il me dit “tu fais l’amour incroyable” — il me guide doucement vers son ventre, prenant enfin des initiatives⁶⁵⁰). » Ici, ce « tu » interpelle la femme, qui semble, dans la manière dont on lui parle, soumise à ce qu’il lui demande par rapport aux initiatives qu’il prend, notamment avec le verbe « guider ». En effet, celle-ci est associée, dans ces deux exemples, au sexe. Dans cette représentation où elle ne pensait pas se trouver, elle permet des représentations stéréotypées de la femme au sein du journal intime : « “Tu m’as apporté beaucoup, beaucoup”, dit-il. Je devine à peu près : il s’agit de l’érotisme, du corps⁶⁵¹. » L’amant indique bien à la femme qu’elle lui a apporté beaucoup, que ce soit en affection, en amour, etc. Cependant, l’auteur l’associe automatiquement à l’érotisme, au corps et instaure un stéréotype : celui où la femme doit être disponible sexuellement pour son amant. Là encore, cette convocation des stéréotypes renvoie à la diversité des voix où l’amant instaure une adresse à la femme, toujours en lien avec un moment intime, ce qui peut la montrer comme une femme « dominée ». Néanmoins, cette représentation d’une femme dominée ne semble pas coïncider avec la volonté de l’auteur de vivre cette passion librement. Son ex-mari s’adresse également à la femme dans le journal intime : « Rêve : mon ex-mari est dans mon bureau et me dit : “Tu laisses à la vue de tout le monde tous tes papiers, tu ne ranges plus rien, des choses aussi... (quel mot ? “terribles” ?, “traumatisantes” ?) que ça⁶⁵²”. » Ici, cette adresse du mari construit une image de la femme qui ne range plus et qui a l’esprit ailleurs. Cette phrase constitue bien un stéréotype dans le sens où Annie Ernaux ne se retrouve pas dans cette image que son ex-mari projette sur elle. Il semble bien avoir un décalage entre la manière dont elle se perçoit et la façon dont son mari la perçoit. Cette image perçue par le discours des autres n’est pas représentative du propre regard qu’elle porte sur elle-même, qui se voit comme une femme libre tandis que le discours des autres la renvoie aux attentes d’une femme domestiquée. En effet, cette recherche de la vérité hors de soi peut encore se faire dans les efforts de décentrement du sujet : quand la femme fait un effort pour se considérer elle-même depuis un extérieur, comme si

⁶⁴⁹ *SP*, p. 31.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 35-36.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 232.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 374.

elle adoptait un point de vue⁶⁵³ externe sur elle-même. Elle mentionne deux fois, d'être « mère et pute pour lui⁶⁵⁴ » : « Moi, je suis l'écrivain, la pute, l'étrangère, la femme libre aussi. Je ne suis pas le “bien” qu'on possède et qu'on exhibe, qui console⁶⁵⁵. » Ici, la femme a bien une perception d'une femme libérée, et non d'une femme dominée. Par ailleurs, le journal intime conserve une originalité par rapport au récit autobiographique : le discours qui lui a été adressé n'est pas uniquement au moyen du pronom « tu » ou « vous » mais lorsque l'amant est en locuteur et nomme l'auteur par son prénom : « Dormi vaguement vingt minutes. Hier soir, appel rituel de S. : “An-nie, tu vas bien ? — J'ai été malade. [Ne me demande pas ce que j'ai eu.] — Tu ne pars pas ? — Si. — Quand ?... Tu reviens quand ?... Je t'appelle samedi. Bon voyage⁶⁵⁶.” » ou « Il a dit : “Annie, je t'aime”, et je n'y ai pas attaché d'importance, parce que c'était pendant l'amour, mais peut-être est-ce justement là, la vérité, la seule, celle du désir⁶⁵⁷. » Dans ce premier exemple, la représentation de la femme dans la parole de l'amant passe ici par ce qu'il ne lui dit pas. Cela renvoie davantage à une forme de brutalité, d'indifférence et à une recherche exclusive de la disponibilité sexuelle. Dans le second exemple, la représentation de la femme par le discours tenu sur elle passe par l'amant qui, dans le discours direct, associe son prénom à une déclaration d'amour. L'amant éprouve le besoin de communiquer des paroles affectives pour rassurer la femme et surtout, dévoiler sa satisfaction et le plaisir que lui procure l'acte. L'auteur l'associe donc directement au désir, qui constitue, pour elle, la seule vérité. Ce stéréotype de la femme passe donc par la disponibilité et la soumission sexuelle.

Si ces représentations coïncident plus ou moins avec le regard que porte la narratrice sur elle-même dans le récit autobiographique, dans le journal intime une rupture s'effectue. Annie Ernaux se heurte aux stéréotypes dans les discours qui sont tenus sur elle, par son amant où il la considère comme une femme qui doit être disponible sexuellement et répondre à ses désirs, sans davantage vouloir la connaître et partager des moments, autre que sexuel. L'inconscient collectif reste imprégné de l'idée selon laquelle les femmes seraient meilleures pour les tâches

⁶⁵³ « La notion de *point de vue* peut se caractériser comme la différence entre les informations accessibles à un moment donné à un individu A et les informations accessibles au même moment par un autre individu B sur un même **objet**. », Anne REBOUL, Jacques MOESCHLER, *Pragmatique du discours : de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998. p. 199.

⁶⁵⁴ *SP*, p. 233.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 278-279.

domestiques, être disponible sexuellement. Ces stéréotypes se confrontent à la représentation de la femme donnée par Annie Ernaux, qui se veut libre et émancipatrice.

L'étude des marques énonciatives, est un moyen efficace pour mettre en avant les caractéristiques formelles du récit autobiographique et du journal personnel, mais aussi les représentations de la femme, de l'amant et du monde extérieur. En utilisant la non-personne, et en évinçant le monde extérieur, le récit est bien celui de sa passion, de la femme qui vit sa passion. Annie Ernaux met en scène sa propre représentation et celle des autres, dans un unique but : se dévoiler pour témoigner.

TROISIÈME PARTIE :

LE DÉVOILEMENT DE SOI À TRAVERS LA PASSION AMOUREUSE ET CHARNELLE COMME TÉMOIGNAGE

Publier un récit autobiographique puis un journal intime induit un déplacement générique qui crée une recherche et un dévoilement de soi. Un processus identitaire se met bien en place tout au long de *Passion simple* et de *Se perdre* où l'auteur met en scène l'expérience du temps face à la passion. Le désir de rendre compte des expériences de sa vie, du monde tel qu'elle le voit motive l'écriture d'Annie Ernaux, qui témoigne⁶⁵⁸ de façon directe. Régie par le collectif, cette écriture revêt un engagement social et politique : le « je » du récit ou du journal intime n'est plus seulement la représentation de la femme, mais un « je », d'après Francine Dugast-Portes : « énonciateur, scripteur, personnage acteur et/ou personnage témoin, focalisateur⁶⁵⁹. » Associée à la fatalité de la passion, l'écriture acquiert donc une fonction cathartique dans le but d'une purification, d'une libération de soi et d'un accès à la vérité.

1. Le processus identitaire : l'expérience du temps face à la passion

Annie Ernaux cherche à se dévoiler, et pour cela, une recherche identitaire se met en place dans le récit autobiographique *Passion simple* et le journal intime *Se perdre* pour se représenter et comprendre sa propre identité face à l'écoulement du temps. Christine Fau, dans un article consacré au problème du langage chez Annie Ernaux, affirme : « Elle cherche son identité parmi les différents langages et modèles qui lui sont proposés, pour trouver une langue dans laquelle elle puisse fonctionner et se reconnaître en tant qu'individu social et en tant que femme⁶⁶⁰. » Cette mouvance de l'identité montre bien que les différentes représentations de la femme sont multiples par le passage du temps. Par l'utilisation de l'écriture « plate », l'auteur met en scène cette passion

⁶⁵⁸ « Parmi les visées que j'aime assigner au fait d'écrire, témoigner est l'une des plus importantes. », Brigitte AUBONNET, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Encres Vagabondes*, 1994. Consulté le 7 novembre 2017. URL : <<http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>>

⁶⁵⁹ Francine DUGAST-PORTES, « Les choix littéraires comme mise en gage de soi et convocation du monde », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Metispresses, 2011, p. 145.

⁶⁶⁰ Christine FAU, *Le problème du langage chez Annie Ernaux*, *The French Review*, vol. 68, n°3, 1995, p. 501. Mis en ligne le 28 mars 2009, consulté le 27 août 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/396157>>

afin de rendre compte d'une poétique de l'unification des mondes à partir de la passion vécue avec cet amant.

1.1. La libération et l'accomplissement de l'être : le passage du temps

Si le temps se mesure à l'aide d'une unité de temps spécifique, dans *Passion simple et Se perdre*, ce dernier se comprend uniquement par rapport à l'attente d'un unique homme : l'amant. Cette écriture de la passion et de l'attente permet l'accomplissement de soi. En effet, sur le plan sociologique et psychologique, il se définit comme la concrétisation d'un souhait personnel, souhait borné et limité à la pensée intellectuelle, et dans notre cas, soumis à la passion charnelle. Nous définirons donc le terme d'accomplissement dans le sens d'accompli, c'est-à-dire comme « un homme accompli : un homme qui a atteint l'âge adulte ou l'âge mûr (par opposition à l'adolescent, au jeune homme⁶⁶¹) ». Cet accomplissement de soi est accompagné d'une libération, Lyn Thomas, dans son essai intitulé *Annie Ernaux, à la première personne* dit de l'auteur que, « consciente de son indépendance matérielle et de son statut d'écrivain, [elle] jouit du pouvoir et de la liberté de suivre ses propres désirs⁶⁶². » Ainsi, nous définirons le terme de « libération » comme une « action de libérer, de soulager d'une contrainte intérieure⁶⁶³. » Le passage du temps qui se produit au sein des deux œuvres tend à montrer comment la libération et l'accomplissement de la femme se réalisent.

Créer une distance entre ces deux instances du moi présent et moi passé dans le récit autobiographique *Passion simple* est bien une façon pour l'auteur de confronter ces deux voix pour mieux se découvrir : « Je comprenais les marginaux allongés sur les bancs, les clients des prostituées, une voyageuse plongée dans un Harlequin (mais je n'aurais pas su dire ce qu'il y avait en moi qui leur ressemblait⁶⁶⁴). » En doublant sa voix, à l'aide des « je » narré et « je » narrant, l'auteur est à la recherche de sa propre identité, de son propre moi. Elle en souligne l'enjeu lors d'un entretien avec Nathalie Jungerman : « C'est que, d'entrée de jeu, ce n'est pas l'histoire personnelle de ma passion que je voulais décrire mais celle d'une passion arrivée à une femme.

⁶⁶¹ Jean GIRODET, *Logos : Grand dictionnaire de la langue française*, tome 1, A-E, Paris, Bordas, 1976, p. 16, « accompli ».

⁶⁶² Lyn THOMAS, *op. cit.*, 2005, p. 92.

⁶⁶³ Jean GIRODET, *Logos : Grand dictionnaire de la langue française*, tome 2, F-N, Paris, Bordas, 1976, p. 1808, « libération ».

⁶⁶⁴ *PS*, p. 29.

Cette femme, c'était moi mais il fallait l'observer comme une autre, me situer dans la distance par rapport à elle, ce que ne fait pas le journal⁶⁶⁵. » Grâce à cette distance, créée par la rétrospection du récit autobiographique, l'auteur s'observe comme une autre, et elle se voit traversée d'un temps non-maitrisable : « Je n'étais plus que du temps passant à travers moi⁶⁶⁶. » La liaison avec son amant est également un moyen d'accéder à la partie la plus profonde de soi : « Ou, peut-être, avais-je plaisir à retrouver en A. la partie la plus "parvenue" de moi-même : j'avais été une adolescente avide de robes, de disques et de voyages, privée de ces biens parmi des camarades qui les avaient⁶⁶⁷ ». Ici, l'auteur met en contraste la différence entre l'adolescente, privée des belles choses et la femme passionnée qui vit dans une certaine aisance, comme en témoigne cette phrase : « Mais apparaître dans une toilette qu'il avait déjà vue me paraissait une faute, un relâchement dans l'effort vers une sorte de perfection à laquelle je tendais dans ma relation avec lui⁶⁶⁸. » Annie Ernaux cède bien à un des sept péchés capitaux : la luxure. Celle-ci se comprend, d'après *Le Trésor de la langue française*, comme une « recherche dérégulée des plaisirs sexuels⁶⁶⁹. » Le récit autobiographique témoigne de quelques références liées au sexe⁶⁷⁰, mais ces dernières restent subtiles par rapport au journal intime. L'auteur est plus cru dans ses mots et mentionne des positions ou des jeux sexuels, en exposant ses ébats sexuels dans les moindres détails⁶⁷¹. Cela révèle la volonté de l'auteur de « photographier⁶⁷² » et d'immortaliser des moments de sa passion, par la rétrospection du récit autobiographique et par l'écriture presque immédiate du journal intime.

⁶⁶⁵ Nathalie JUNGERMAN, *op. cit.*, octobre 2011. Mis en ligne en octobre 2011, consulté le 08 septembre 2017. URL : <<http://www.fondationlaposte.org/florilettre/entretiens/entretien-avec-annie-ernaux-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman/>>

⁶⁶⁶ *PS*, p. 20.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁶⁶⁹ *TLFi*, *op. cit.*, « luxure ».

⁶⁷⁰ *PS*, p. 11, 12, 21, 35, 50, 59, 75.

⁶⁷¹ Si le terme de « sexe » est présent dans *Passion simple* et *Se perdre*, le journal intime inclut des emplois plus crus de pratiques sexuelles comme la fellation, en mentionnant ce mot trois fois (p. 35-36, 225, 245-246) ou la « sodomie », repris cinq fois dans le texte (p. 31-32, 96, 171, 278, 282-283).

⁶⁷² Nous nous permettons d'employer le verbe « photographier » par rapport à la publication de son récit autobiographique *L'Usage de la photo*, publié en 2005, où Annie Ernaux s'esquisse à travers l'usage de la photographie en dévoilant une quarantaine de photos prises de vêtements abandonnés au sol lors de ses ébats sexuels.

Le passage du temps est donc un élément important dans *Se perdre* : « Cette attente de S. Le bruit de la voiture qui annonce l'entrée dans un autre temps, celui justement où le temps disparaît, remplacé par le désir⁶⁷³. » Ce temps qui file est symbolisé par les différents « je » présents dans le journal intime, le moi passé et le moi présent, même si la distance est moins perceptible que dans *Passion simple*. La narratrice oppose ces deux entités pour mieux comprendre sa représentation face au temps immuable : « Fugitivement, le moi d'hier, à Rome, était celui d'aujourd'hui, et les deux hommes une ombre unique, celle de S. plus longue et plus douce⁶⁷⁴. » L'auteur s'interroge bien ici sur la différence éprouvée entre deux hommes : son ancienne relation et celle avec son amant. Elle interroge aussi cet ancien moi pour mieux comprendre ses intentions : « Qui est-elle ? Le moi ancien, celle que je n'ai pas été, que je voudrais avoir été et qui ne s'est réalisée que tardivement⁶⁷⁵ ? » L'auteur montre, que ce soit son moi passé ou présent, qu'elle possède les mêmes convictions et les mêmes ambitions : « Je n'ai pas changé, je suis cette fille qui croit au bonheur, attend et souffre⁶⁷⁶ ». Dans cette phrase, « Ces jours, depuis Abu Dhabi, m'entraînent loin de mon chagrin première manière, atroce : il suffit de lire les lignes où je me retrouve moi, l'an passé où il y a quelques mois, pour que je pleure sur-le-champ⁶⁷⁷ », le voyage symbolise bien la volonté de se changer les idées, car relire les anciennes représentations du moi passé lui cause du désespoir sur la représentation actuelle de la femme. Cette connaissance de soi est aussi perceptible par la métamorphose de la femme entre le début du journal intime et la fin de celui-ci : « Est-ce que ma vie est en train de "tourner" ? Plus comme un disque qui change de face que comme une page ? Mais je vois surtout un cadran solaire⁶⁷⁸. » Cette passion se vit comme des crises qu'elle symbolise par un cadran solaire. La métaphore du disque montre bien que cette passion est, pour la narratrice, une façon de tourner en rond, entre attente et désir. Ce passage du temps, Annie Ernaux le contre en employant le conditionnel présent dans *Se perdre* : « Je ne souhaite pas qu'il vienne mardi à ma soirée soviétique, ce serait trop difficile⁶⁷⁹. » Ce passage

⁶⁷³ *SP*, p. 56.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 220-221.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 234.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 365.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 358.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 75.

permet à l'auteur de s'imaginer ce qu'elle aurait été, à partir de choix non réalisés, Philippe Lejeune souligne : « L'irréel du passé sert à faire vibrer nos possibles et nos valeurs, c'est le *vibrato* de l'identité⁶⁸⁰. »

La liaison décrite dans *Passion simple* et *Se perdre* n'est pas la cause de sa libération mais sa conséquence. Le décès de sa mère, et auparavant la maladie qui lui avait dérobé sa personnalité⁶⁸¹, ont définitivement libéré Annie Ernaux. Elle indique dans *Une Femme* : « J'ai perdu le dernier lien avec le monde dont je suis issue⁶⁸² ». L'attachement au monde auquel Annie Ernaux était liée indirectement par sa mère s'est brisé lors de la perte de celle-ci. Ce deuil lui a donc permis une libération par rapport à son monde d'origine pour vivre pleinement une passion amoureuse. Cet accomplissement de soi dont le corpus relate les conséquences constitue aussi, d'une certaine manière, l'inversion de la situation conjugale décrite dans *La Femme gelée*. Si l'auteur traite de la solitude comme une autonomie, comme pur plaisir, face un mari qui la frustre et la domestique, celle-ci lui permet d'exister : « Je déteste Annecy. C'est là que je me suis enlisée. Que j'ai vécu jour après jour la différence entre lui et moi, coulé dans un univers de femme rétréci, bourré jusqu'à la gueule de minuscules soucis⁶⁸³. » Si le mari est toujours là et l'empêche d'écrire, l'amant, au contraire, lui donne l'énergie, et elle a aussi le temps et le désir d'écrire.

Cet accomplissement de soi se produit également par la transgression présente dans le corpus, Sergio Villani, auteur d'un ouvrage sur Annie Ernaux, souligne : « La transgression dans l'immoral, l'irréligieux et l'illégal, tout ce qui est asocial permettent une libération et un accomplissement de l'être⁶⁸⁴. » Cette transgression de l'immoral ou de l'interdit se retrouve, tout d'abord, dans une inversion de la domination. La narration de cette liaison, engagée à l'extérieur d'un foyer conjugal et retracée dans ses détails les plus intimes, constitue une violation de la nature sacrée et secrète de la vie domestique. L'auteur rend compte, dans cette relation passionnelle dévoilée au grand jour, des inégalités sociales et culturelles, comme le signale Isabelle Charpentier dans son article intitulé « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie

⁶⁸⁰ Philippe LEJEUNE, *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1998, p. 74.

⁶⁸¹ « Le matin, elle ne désirait plus se lever. Elle ne mangeait que des laitages et des sucreries, vomissant tout le reste. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1988, p. 93-94.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸³ Annie ERNAUX, *op. cit.*, 1981, p. 148.

⁶⁸⁴ Sergio VILLANI, « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 107.

Ernaux - Les enjeux sexués d'une écriture de l'intime sexuel⁶⁸⁵ ». Cette passion génère, malgré les inégalités entre les partenaires, un plaisir érotique réciproque : « Je renverse du champagne sur son sexe, à peu près sûre qu'on ne lui a jamais fait de telles choses. Sodomie⁶⁸⁶. » Cette libération concerne aussi sa condition de femme : elle se révolte en osant parler de la sexualité féminine et dévoile le scandale de l'inégalité hommes et femmes. Cette inversion, comme nous avons pu le voir dans la seconde partie, s'effectue grâce aux pronoms personnels en position objet. D'autre part, la religion est toujours présente en arrière-plan, et ceci de diverses manières. L'auteur rapproche un épisode biblique à sa passion : « En 63, je me répétais les paroles bibliques : “Et je ferai couler sur elle la paix comme un fleuve”, ne sachant même pas que ces paroles voulaient dire mon désir, le sperme coulant sur moi comme un fleuve⁶⁸⁷. » Ici, il y a bien un parallélisme⁶⁸⁸ où l'auteur associe la paix au désir, au sperme qui coule sur elle. *Se perdre* semble revendiquer le droit pour les femmes d'énoncer le désir contre les hommes, de la poétiser comme la Bible.

Si un processus identitaire se met en place à travers le déplacement générique, celui-ci n'induit toutefois pas les mêmes représentations, ni le même déroulement. *Passion simple et Se perdre*, fonctionnent, pour l'auteur, comme une relecture de sa vie, non pour comprendre ce qu'elle est devenue mais pour savoir par quelles étapes de la passion elle est passée. Il s'agit donc de comprendre le processus identitaire face à cette fuite du temps. Instaurée par l'écriture neutre et plate, l'expérience de la passion répond bien à un souhait d'apprendre davantage sur soi-même, et donc, face à la représentation de soi.

1.2. L'écriture neutre et plate : une visée cognitive face à la représentation de soi

Il ne s'agit pas de se concentrer sur les causes de cette écriture neutre et plate, expliquées dans la première partie, mais bien sur les conséquences de cette dernière. En effet, cette « honte de

⁶⁸⁵ « Génératrice de dépendances sexuelles réciproques, la passion repose *in fine* sur l'inégalité sociale et culturelle des partenaires, en faveur de la femme. », Isabelle CHARPENTIER, « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux - Les enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », dans *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des recherches en sociologie de la réception & des publics*, Paris, Creaphis, 2006, p. 131.

⁶⁸⁶ *SP*, p. 282-283.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 93-94.

⁶⁸⁸ « Il s'agit ici de répétitions de structures. Cette figure consiste à juxtaposer ou coordonner deux membres de phrases ou deux vers ayant la même construction et la même longueur ou à peu près. Les mots ne doivent pas nécessairement être identiques ; on forme ainsi des groupes binaires avec même syntaxe et même rythme. », Nicole RICALES-POURCHOT, *op. cit.*, [2011], 2016, p. 98, « parallélisme ».

la honte⁶⁸⁹ » est à l'origine de son écriture plate, de la non-écriture, dans laquelle l'auteur se rapproche le plus possible du réel : tel est l'objectif, d'où l'obsession de l'intime, du corps et du social qui ne forme qu'un bloc « l'auto-socio-biographie⁶⁹⁰ », qu'elle entreprend, d'une manière à la fois proche mais aussi distancée. Annie Ernaux, en se représentant dans le monde auquel elle appartient, lié à des enjeux sociologiques, peut en apprendre davantage sur elle et sur les étapes de sa métamorphose. Jérôme Meizoz affirme : « L'option d'une écriture neutre vise à relativiser le primat de la fonction esthétique, pour privilégier, dans la démarche littéraire, une visée cognitive⁶⁹¹. » Dans ce cheminement littéraire, il y a bien une visée cognitive face à la représentation de soi, où le terme cognitif se comprend dans le sens « qui concerne la connaissance⁶⁹² ». Écrire un récit autobiographique et un journal intime, tous deux appartenant à l'écriture de soi, participe à un réel accomplissement de soi et permet de se libérer « des préjugés sociaux⁶⁹³ ». Ce projet de connaissance vise à dégager une vérité, ainsi que l'affirme Thomas Hunkeler, dans son article « Bien vu, mal dit : la littérature selon Annie Ernaux » : « Ce qui est essentiel, c'est tout d'abord qu'Annie Ernaux envisage l'écriture systématiquement sous l'angle d'un projet de connaissance visant à dégager une vérité qui, dans la mesure même où elle ne préexiste pas à l'acte d'écriture, n'est pas accessible par d'autres moyens⁶⁹⁴. » Envisagée comme un projet pour se connaître elle et les autres, l'écriture acquiert une visée cognitive face à sa représentation de soi, à travers le « je » polyphonique.

Ce « je » polyphonique, qui se construit comme un porte-parole de ceux « dont on parle » et qui n'ont que trop rarement la parole est au cœur de *Passion simple et Se perdre*. Jacqueline Authier-Revuz, dans les années 1980, en s'appuyant sur les travaux de Mikhaïl Bakhtine sur le

⁶⁸⁹ Nous nous permettons d'employer ce terme en lien avec une affirmation de Monique Saigal : « La narratrice ernalienne, oscille entre admiration et répulsion envers sa mère car elle a honte de son milieu d'origine trop frustré et stérile sur le plan intellectuel. », Monique SAIGAL, *L'écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 116.

⁶⁹⁰ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 21.

⁶⁹¹ Jérôme MEIZOZ, « Annie Ernaux : posture de l'auteure en sociologue », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de Thomas HUNKELER (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 38.

⁶⁹² Jean GIRODET, *op. cit.*, 1976, p. 493, « cognitif ».

⁶⁹³ Jérôme MEIZOZ, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », [en ligne], dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 113-117. Consulté le 13 octobre 2017. URL : <<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm>> ; DOI : 10.3917/nre.006.0113

⁶⁹⁴ Thomas HUNKELER, « Bien vu, mal dit : la littérature selon Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 382.

concept de dialogisme, insiste sur la dimension fondamentalement hétérogène du langage. En 2016, elle publie un article intitulé « Hétérogénéité(s) énonciative(s) » qui atteste que le texte littéraire s'attache ainsi à produire un effet d'hétérogénéité énonciative en mettant en jeu la question de savoir qui parle, dans cette pluralité de voix au sein d'un même énoncé⁶⁹⁵. Bien avant, Mikhaïl Bakhtine abordait déjà cette question : « les problèmes qui se posent à l'auteur et à sa conscience dans le roman polyphonique sont beaucoup plus complexes et profonds que ceux qu'on trouve dans le roman homophonique (monologique⁶⁹⁶) ». Même en optant un style qui semble être apparemment si « simple », Annie Ernaux n'est pas épargnée par la complexité des problèmes puisqu'elle s'est lancée dans l'aventure du roman dialogique et polyphonique. Dans le récit autobiographique et le journal intime, cette écriture polyphonique est due à l'usage du « je », qui ne réfère pas uniquement à une voix précise mais à plusieurs voix qui évoluent et se profilent dans des nouvelles perceptions du monde. En effet, Annie Ernaux, dans une volonté marxiste, a souhaité donner de son itinéraire la vision cohérente d'une passion culturellement déterminée et dominée⁶⁹⁷. Dans cette manifestation non plus individuelle mais sociale, le roman, tel que le conçoit Annie Ernaux « renouvelle la littérature en incorporant à sa construction des genres du discours premier qui reflètent la réalité socio-historique du lieu et de l'époque de sa création⁶⁹⁸. » Les lecteurs déposent leurs propres interprétations et se l'approprient, ainsi que le confirme Francine Dugast-Portes, dans *Annie Ernaux : étude de l'œuvre* : « La conception qu'Annie Ernaux se fait du travail d'écrivain donne une grande part à la démarche cognitive, rationalisante, qui consiste à disséquer les effets de la passion, l'aliénation qui en résulte, mais elle laisse place à un autre niveau d'interprétation⁶⁹⁹. » En souhaitant rendre compte d'une expérience collective, Annie

⁶⁹⁵ L'hétérogénéité constitutive et l'hétérogénéité montrée représentent deux ordres de réalité différents : « celui des processus réels de constitution d'un discours » pour le premier, et « celui des processus non moins réels de représentation dans un discours, de sa constitution », Jacqueline AUTHIER-REVUZ, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », [en ligne], dans *Langages*, vol. 19, n° 73, 1984, p. 106. Mis en ligne le 31 mai 2016, consulté le 24 octobre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167>. DOI : 10.3406/lgge.1984.1167

⁶⁹⁶ Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 27.

⁶⁹⁷ « La philosophie marxiste du langage doit justement poser comme base de sa doctrine l'énonciation comme réalité du langage et comme structure socio-idéologique. », Mikhaïl BAKHTINE, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 140.

⁶⁹⁸ Tara L. COLLINGTON, « Annie Ernaux et les genres du discours : une approche bakhtinienne », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 176.

⁶⁹⁹ Francine DUGAST-PORTES, *op. cit.*, 2008, p. 60.

Ernaux laisse place à un « je » transpersonnel⁷⁰⁰ qui possède une visée cognitive face à la propre représentation de la femme, en nous dévoilant les mécanismes de la passion.

Dans le récit autobiographique, l'auteur vise bien à donner un exemple de comportements de la passion amoureuse et charnelle comme « choisir des toilettes et des maquillages⁷⁰¹ » ou « changer les draps du lit et mettre des fleurs dans la chambre⁷⁰² ». Ces signes fonctionnent comme des synecdoques⁷⁰³ de la passion, Philippe Gasparini, dans son article « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* » affirme : « chaque micro-récit décrit un fragment de comportement amoureux pour désigner le tout de la passion⁷⁰⁴. » Cette passion se modélise à partir de ce « je » où le lecteur peut se reconnaître dans ses signes énumérés de la passion. C'est l'occasion aussi de dessiner les enjeux négatifs de la passion, comme la crainte de ne plus le revoir : « Et je vivais dans une hantise croissante qu'il survienne n'importe quoi empêchant notre rendez-vous⁷⁰⁵. » Cette passion est aussi symbolisée par les illusions d'Annie Ernaux où elle fait de nombreux vœux ou dons d'argent dans l'espoir de retrouver cet homme : « je donnais de l'argent aux hommes et aux femmes assis dans les couloirs du métro en faisant le vœu qu'il m'appelle le soir au téléphone⁷⁰⁶. » Ce « je » peut devenir un « nous », et le lecteur, à partir des craintes énoncées par la narratrice, ressent à son tour ses émotions, liées ou non à une expérience de la passion. Cet exemple de comportement de la passion est également donné en dehors de la présence de son amant : « Les seuls moments heureux en dehors de sa présence étaient ceux où j'achetais de nouvelles robes, des boucles d'oreilles, des bas, et les essayais chez moi devant la glace, l'idéal,

⁷⁰⁰ « La dimension proprement poétique de l'œuvre semble venir la renforcer : le recours à un “je transpersonnel”, par exemple, construit un sujet de l'écriture traversé par les grandes questions et les petites choses de son temps, fait du sujet le réceptacle des expériences communes. », Dominique VIART, « Annie Ernaux, historicité d'une œuvre », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 28.

⁷⁰¹ *PS*, p. 14.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 14.

⁷⁰³ « Les tropes par *connexion* consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique, ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou dans l'idée de l'autre. », Pierre FONTANIER, *op. cit.*, 1969, p. 87.

⁷⁰⁴ Philippe GASPARINI, « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », dans *Genèse et Autofiction*, de Jean-Louis JEANELLE, Catherine VIOLLET (dir.), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 163.

⁷⁰⁵ *PS*, p. 17.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 28.

impossible, consistant en ce qu'il voit à chaque fois une toilette différente⁷⁰⁷. » Il y a bien une volonté de plaire à son amant en modifiant sa toilette à chaque rendez-vous et le lecteur, témoin de cette scène, devient spectateur de cette représentation des comportements de la passion. Après avoir vécu cette expérience amoureuse et charnelle avec cet amant dans *Passion simple*, elle ne voit plus le monde en tant qu'intellectuelle mais comme une femme qui est « reliée davantage au monde⁷⁰⁸ » grâce à cette relation passionnelle. Il y a bien un apprentissage de la passion qui permet à la femme d'exister. Cette dernière devient bénéfique sur sa propre personne : elle a amélioré l'être qu'elle était puisqu'il l'a connecté à autrui. La femme apprend même la langue russe, pour en connaître davantage sur son amant : « J'ai voulu apprendre sa langue. J'ai conservé sans le laver un verre où il avait bu⁷⁰⁹. » Cette passion acquiert dans ce texte une valeur d'*exemplum* comme en témoigne Bérengère Moricheau-Airaud dans son article intitulé « Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux », elle déclare : « Ainsi soutenus par des enjeux politiques, ces récits remplissent la fonction d'*exempla* dans la visée argumentative générale des textes⁷¹⁰. »

Dans le journal intime *Se perdre*, cette passion se modélise dans l'écriture régulière des comportements d'Annie Ernaux, où elle prend soin d'elle pour plaire à cet amant : « Maquillage quasi à la loupe, tailleur noir dont tout le monde me dit qu'il me va superbement bien⁷¹¹. » Cette passion se dessine également autour des dons qui créent un espoir pour revoir cet homme : « Je repars, au vestiaire du Secours catholique. Avec les écharpes, les chaussures que je donne, il y a la paire de chaussons que je lui avais achetée pour mettre à la maison⁷¹². » Le regret, une des conséquences de la passion, fait son apparition dans le journal intime : « Me dire que j'ai perdu un an et de l'argent pour un homme qui, en partant, me demande s'il peut prendre le paquet de Marlboro ouvert, sur la table⁷¹³. » Cette visée cognitive passe aussi par les nouveautés qu'Annie

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁷¹⁰ Bérengère MORICHEAU-AIRAUD, « Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux », [en ligne], dans *CoNtextes*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2016. Mis en ligne le 02 janvier 2017, consulté le 27 août 2017. DOI : 10.4000/contextes.6235

⁷¹¹ *SP*, p. 296.

⁷¹² *Ibid.*, p. 310.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 223.

Ernaux découvre avec son amant, notamment les films pornographiques : « Me demander *quand* je vais oser en mettre [une cassette de films pornos] (car cela sera inscrit sur ma facture, deviendra visible !) pour savoir enfin à quoi ça ressemble. Non pour suppléer un manque, pour apprendre encore⁷¹⁴. » La passion apparaît donc comme un apprentissage, notamment dans la connaissance d'une langue étrangère pour pouvoir se rapprocher de cet homme. Ce besoin d'apprendre le russe devient une obsession dans le journal intime : « Obstinément, continuer à apprendre le russe⁷¹⁵. » Dès la rupture de leur passion, Annie Ernaux rejette cet apprentissage : « Énervement du livre de K., présente à Apostrophes. De plus, je m'efforce de radicaliser le travail de deuil concernant S. : je ne fais plus de russe⁷¹⁶. » Ce dévoilement de soi passe également par une volonté d'en apprendre davantage sur son amant : « Partagée entre le désir de faire revivre Cuba à S. (faire l'amour dans la nuit, éteindre toutes les lampes, partout) et celui de lui apprendre la lumière, sur son corps, sur ses gestes⁷¹⁷. » L'obscurité, telle que la conçoit l'homme dans ce journal, est une manière de façonner la femme à son image, de pouvoir laisser libre cours à son imagination pour atteindre le summum du plaisir : « Il ferme aussi toujours les yeux⁷¹⁸ ». La femme, à l'inverse, souhaite de la lumière pour apprendre à connaître cet homme et se dévoiler davantage dans un désir plus concret. Dans cette phrase « Dieu qu'il faut de temps pour savoir aimer, apprendre le corps de l'autre⁷¹⁹ », le temps est bien nécessaire à la construction des sentiments amoureux mais aussi dans l'apprentissage du corps de l'autre.

Ce « je » invite bien les lecteurs à lire et à vivre cette expérience de la passion. L'auteur se veut portraitiste d'un monde et d'une époque, en transcendant sa seule subjectivité pour se faire l'expression d'une expérience collective, d'une passion consumée. Sergio Villani, dans son article « Critiques devant l'écrivaine » explique : « Cette prise de parole témoigne pour ceux qui n'ont pas ou n'ont plus de voix, et pour ces vérités qui demeurent sans parole, qui n'ont pas trouvé de voix parmi ceux qui détiennent le pouvoir, ceux qui régissent les lois et ceux qui promeuvent les

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 303.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 360.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 92.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 116.

lettres⁷²⁰. » Dans cette perspective, l'auteur met en scène une éthique de l'énonciation pour créer une poétique de l'unification des deux mondes.

1.3. Une éthique de l'énonciation : une poétique de l'unification de deux mondes

Paul Ricoeur, dans *Soi-même comme un autre*, livre à la fois une théorie de soi et une éthique personnaliste, c'est-à-dire une éthique fondée sur la nouvelle théorie de la personne. Dans sa septième étude, l'auteur développe une perspective *théologique* de l'éthique, tout en y intégrant le point de vue *déontologique* de la morale pour définir précisément la notion d'éthique : « C'est par convention que je réserverai le terme d'"éthique" par la visée d'une vie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de la "morale" par le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte⁷²¹. » Nous comprendrons donc cette éthique de l'énonciation pour *Passion simple et Se perdre* comme une volonté d'unification des deux mondes auxquels elle appartient par la mise en scène de la représentation de l'amant, de sa mère et son père. Jérôme Meizoz, dans son article intitulé « Annie Ernaux : posture de l'auteure en sociologue » affirme : « Il s'agit en fait d'une éthique de l'énonciation, le travail d'écriture se présentant comme une réparation tardive, un geste de retissage familial et social de la part de celle qui a pu se juger comme traître à son milieu⁷²². » Annie Ernaux est bien à la recherche d'une forme d'écriture pour retisser des liens entre ces deux mondes, pour pouvoir dire et témoigner le monde tel qu'elle le voit. Dans un entretien accordé à Pierre-Louis Fort, elle souligne : « "Rendre compte", c'est une éthique. C'est une éthique à la fois de vérité et de recherche de la vérité. Ce terme pourrait tout à fait "rendre compte" de ma poétique⁷²³ ! » Dans ses textes s'effectue un va-et-vient constant entre les deux mondes, entre le passé et le présent, mouvement renforcé par l'interaction de ces deux temps. Le ton du témoignage rend alors compte de la mise en scène de cette passion mais aussi de la transposition des valeurs des dominés dans le registre réservé au dominant et, comme l'affirme Philippe Vilain : « Ce qui a

⁷²⁰ Sergio VILLANI, « Critiques devant l'écrivaine », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 12.

⁷²¹ RICEUR Paul, *op. cit.*, 1990, p. 200-201.

⁷²² Jérôme MEIZOZ, *op. cit.*, 2011, p. 35.

⁷²³ Pierre-Louis FORT, « Entretien avec Pierre-Louis », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de Pierre-Louis FORT, Violaine HOUDART-MEROT (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 201-207. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/178>>

pour effet direct de produire un nivellement des valeurs dominantes/dominées et de reconstruire une continuité entre l'art et la vie⁷²⁴. » Il y a donc la volonté de l'auteur, en représentant son amant, sa mère et son père, dans le récit autobiographique et le journal intime d'unifier ces deux mondes pour pouvoir vivre librement cette passion et comprendre ce monde de l'entre-deux auquel elle appartient.

À l'époque de la passion relatée, l'amant était originaire d'un pays communiste d'Europe de l'Est, où le niveau de vie était inférieur à celui de la France, tout comme le niveau de vie des parents de la narratrice qui était moins élevé que celui du monde dominant. À cet égard, l'amant est lui aussi emblématique d'un entre-deux social⁷²⁵, ce qui peut expliquer en partie l'attachement que la narratrice lui voue. Dans un entretien accordé à Claire-Lise Tondeur elle précise ce retour à ses origines que lui procure l'amant : « Le fait que l'amant est un étranger, c'est très important. Dans cet amour pour un étranger, c'est pour moi une façon de rejoindre le premier monde. Il avait des manières de rustre, mais comme je le laisse entendre, il avait un poste important. Pour moi, c'est un retour au monde des origines, en partie, mais comme il est d'une autre culture, je me sens légitimée⁷²⁶. » Cette poétique de l'unification de deux mondes se réalise bien par la représentation de l'amant dans le récit autobiographique *Passion simple* ou le journal intime *Se perdre*, mais aussi par la représentation de sa mère et de son père. Face à cette passion dévastatrice avec son amant, Annie Ernaux souhaite combler un vide en donnant à ses parents, et à la classe qu'ils représentent, une valeur à la fois historique et littéraire⁷²⁷.

Dans *Passion simple*, cette unification du monde passe par la représentation de l'amant : « Qu'il soit étranger rendait encore plus improbable toute interprétation de son comportement, modelé par une culture dont je ne connaissais que l'aspect touristique, les

⁷²⁴ Philippe VILAIN, « L'écriture du "don reversé" », [en ligne], dans *LittéRéalité*, 1998, p. 69. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/28137/25849>

⁷²⁵ « Dans cette évocation de l'attente et du désir physique — dans cette évocation d'une attente de plus en plus désespérée de l'assouvissement de ce désir —, il est question des différences culturelles et de leur inévitable classement par niveau. », Julien VAN BEVEREN, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de Danielle BAJOMÉE, Juliette DOR (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 51.

⁷²⁶ Claire-Lise TONDEUR, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *The French Review*, vol 69, n° 1, octobre 1995, p. 40. Consulté le 13 octobre 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/396992>>

⁷²⁷ « Pour m'endormir, j'essayais de revoir l'épicerie de mes parents, la place des objets. Un jour, j'ai tout recensé par écrit. Plus je vieillissais, plus j'essaie d'atteindre ces choses anciennes, ces lieux disparus, dont cette "autre vie" qui est derrière et que tout le monde croit devant. », Annie ERNAUX, *op. cit.*, 2001b, p. 24.

clichés⁷²⁸. » Diplomate russe, l'amant est perçu avec une certaine distance par sa culture différente. Modelée par des stéréotypes, l'auteur se trouve dans l'incapacité d'interpréter son comportement. Elle poursuit : « Sans doute parce que je pouvais considérer les goûts de A., étranger, comme des différences culturelles avant tout, alors que chez un Français ces mêmes goûts me seraient apparus d'abord comme des différences sociales⁷²⁹. » Le fait que ce ne soit pas des différences sociales mais bien culturelles permet à Annie Ernaux de vivre pleinement sa passion amoureuse. La tentative d'unification des deux mondes passe ainsi par l'association des caractéristiques de son amant à son père, comme le souligne Elizabeth Richardson Viti, dans son article « *Passion simple* as Postcript ». La narratrice associe la figure du père à celle de l'amant, qui lui ressemble tant et surtout, lui aussi est « inculte et d'une classe sociale inférieure⁷³⁰ ». Sa mère est également associée à son amant. Elle apparaît dans de nombreux rêves que nous étudierons dans la dernière sous-partie.

Dans le journal intime *Se perdre*, cette unification des deux mondes passe aussi par la description de l'amant : « Je suis fascinée par l'“âme russe”, ou l'“âme soviétique”, ou par l'URSS entière, à la fois si proche, physiquement, culturellement (dans le passé) et si différente (pas le même sentiment vis-à-vis de la Chine, de l'Inde, plus radicalement autres — propos raciste⁷³¹ ?). » Cette différence culturelle fascine l'auteur, elle affirme dans *Se perdre* : « Peut-être ce qui m'attache le plus à S., c'est mon incompréhension devant ses comportements, la difficulté que j'ai aussi à déchiffrer ses codes culturels, et même à le situer socialement, intellectuellement, toutes choses assez faciles avec un Français⁷³². » Parce que l'auteur ne peut pas déchiffrer les codes culturels, sociaux et intellectuels de cet amant étranger, elle se reconnaît en cet homme qui appartient aussi au monde de l'entre-deux. Ces codes culturels instaurés en France, deviennent une barrière pour elle, mais ne le sont plus envers cet étranger. Indéterminé socialement, il permet à Annie Ernaux de vivre pleinement sa passion. Pour cela, elle refuse d'expliquer ces mécanismes de lutte : « Expliquer le mécanisme de la lutte des cultures me fatigue à l'extrême, la “gloire” que

⁷²⁸ *PS*, p. 36.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷³⁰ Elizabeth Richardson VITI, « P.S. : *Passion simple* as Postcript », [en ligne], dans *Women in French Studies*, vol. 8, 2000, p. 157. Consulté le 16 avril 2019. URL : <<https://muse.jhu.edu/article/497662>>

⁷³¹ *SP*, p. 114.

⁷³² *Ibid.*, p. 66.

j'en tirerai ne vaut pas une heure avec S⁷³³. » Passer un moment avec S. lui procure davantage de bonheur que de parler de la distinction de classes. Cette volonté d'unifier les mondes commence dans *La Honte*, à douze ans, où l'auteur confie que son père a essayé de tuer sa mère, épisode qui marque la fin de l'innocence et se rend compte de l'indignité de ses parents. Ce même épisode est retranscrit dans *Se perdre* : « C'est la cave de 1952, mon père voulant tuer ma mère, la fissure de mon monde⁷³⁴. » La passion apparaît comme une tentative pour dépasser le monde d'origine et celui auquel elle accède grâce à ses études, pour réconcilier le sexuel et le social à travers la libération de cette passion. Par delà le retour à soi-même, la narratrice recherche l'ouverture à l'autre, l'autre soi-même, celui du passé, des origines populaires. Cette association est explicite dans son journal intime : « Je sais aussi pourquoi je suis fortement liée à S., modèle d'homme qui ne me domine pas vraiment, à la fois lointain et doux, père (tel que fut le mien) et prince charmant blond⁷³⁵ ». Ce rapprochement entre son père et son amant est bien une tentative pour l'auteur d'unifier ce monde. La mère entretient aussi une relation importante dans cette unification des mondes mais passe principalement, comme dans *Passion simple*, par les rêves. Toutefois, quelques occurrences vont la mentionner : « Il se sert du whisky (qui semble avoir remplacé définitivement la vodka, dans ses préférences) pendant que je suis à la cuisine. Ma mère faisait cela. La mentalité d'esclave (en moi aussi⁷³⁶). » Elle rend bien compte, dans cette phrase, de la femme domestiquée qu'est sa mère. Elle se compare même à elle, c'est bien un retour aux origines qui se produit alors qu'elle vit sa passion avec cet amant, un retour au monde de ses parents.

Tous les privilèges que procure à Annie Ernaux sa notoriété — dîner à l'Elysée avec Charles et Diana, déjeuner chez Gallimard avec François Mitterrand, voyages de luxe à l'étranger — ne sont rien à côté de la passion vécue avec cet homme. Il y a bien une tentative de créer une éthique de l'énonciation pour unifier ces deux mondes, celui de son amant et celui de ses parents, dans le but de vivre pleinement sa passion. L'écriture devient alors collective, dans un engagement politique et social où les enjeux de la représentation de la femme se réalisent.

⁷³³ *Ibid.*, p. 102.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 367.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 222.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 115.

2. Une écriture régie par le collectif : un engagement social et politique

Que ce soit dans le récit autobiographique *Passion simple* ou le journal intime *Se perdre*, le décentrement du singulier vers le collectif est permanent. Il ne s'agit pas de n'importe quelle passion, de n'importe quel collectif, mais bien d'une vision du monde social orientée politiquement. Le point de focalisation est celui d'une femme, issue d'un milieu populaire, qui souffre d'un décalage entre son monde d'origine et de « la classe bourgeoise dans laquelle elle a pénétré par son éducation et son mariage⁷³⁷. » Cette vision du monde politique est associée à une écriture qui, comme le souligne Annie Ernaux dans un entretien accordé à Claire Devarrieux, « a toujours un sens politique. Politique, c'est-à-dire : qui vise à changer les choses⁷³⁸. » L'objectif de l'auteur, dans cette écriture engagée, est de faire évoluer les mentalités et pour cela, elle n'hésite pas à revendiquer une écriture à la frontière de la sociologie⁷³⁹, tout en exprimant une revendication féministe : ce n'est pas la parole d'une femme qui vit sa passion mais celle de la femme, de toutes les femmes. À la recherche d'une culture légitime « suite à la migration sociale qu'elle a vécue⁷⁴⁰ », l'auteur entreprend cette entreprise « auto-socio-biographique » à l'aide d'une écriture qui tend vers le social, pour passer d'une mémoire personnelle à une mémoire collective, où le « je » devient un « je » social⁷⁴¹.

⁷³⁷ « Annie Ernaux, souffre d'un décalage entre son origine prolétaire et la classe bourgeoise dans laquelle elle a pénétré par son éducation et son mariage. », Monique SAIGAL, *op. cit.*, 2000, p. 9.

⁷³⁸ Claire DEVARRIEUX, « Ernaux, Passion pilote. », dans *Libération*, Paris, 2001. Mis en ligne le 8 février 2001, consulté le 22 avril 2019. URL : <https://next.liberation.fr/livres/2001/02/08/ernaux-passion-pilote_353939>

⁷³⁹ « Car l'écrivaine emprunte de plus en plus fréquemment à la sociologie nombre de méthodes ou de démarches ; s'astreignant, dans le travail préparatoire en amont, à prendre appui sur des traces matérielles très hétérogènes, elle croise, imbrique des fragments de réel intime et social, qui donnent aux récits une double assise, à la fois documentaire et sensible, et commandent directement leur forme narrative. », Isabelle CHARPENTIER, « Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de Danielle BAJOMÉE, Juliette DOR (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 94.

⁷⁴⁰ « Suite à la migration sociale qu'elle a vécue, Ernaux est porteuse de deux mondes. La bourgeoisie et sa classe sociale d'origine répondent toutes deux à son identité, elle porte en elle la division de l'émigré social. », Michèle BACHOLLE, *op. cit.*, 2000, p. 11.

⁷⁴¹ « Il s'agit là d'un Je social au sens où il est producteur d'identité, d'identitarisation devrait-on plus justement dire. », Marc-Henry SOULET, « S'engager ou s'exposer ? », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Metispresses, 2011, p. 164.

2.1. La domination idéologique : la pensée bourdieusienne

La sociologie se définit comme une « science des faits sociaux humains (considérés comme un objet d'étude spécifique), des groupes sociaux en tant que réalité distincte de la somme des individus qui les composent⁷⁴². » C'est bien l'étude de la société, de l'être humain dans son milieu social qui intéresse les sociologues, et plus particulièrement le dysfonctionnement de la société. Pierre Bourdieu précise le rôle du sociologue dans son œuvre intitulée *Questions de sociologie* : « Si le sociologue a un rôle, ce serait plutôt de donner des armes que de donner des leçons. Je suis venu pour participer à une réflexion et essayer de fournir à ceux qui ont l'expérience pratique d'un certain nombre de problèmes pédagogiques les instruments que la recherche propose pour les interpréter et pour les comprendre⁷⁴³. » Il s'intéresse, en collaboration avec Jean-Claude Passeron, au système éducatif français, et publie deux œuvres majeures : *Les Héritiers, les étudiants et la culture* et *La Reproduction*. Dans *Les Héritiers*, sur des analyses fondées sur l'origine sociale qui s'appuient sur les chiffres de l'INSEE, Bourdieu démontre comment l'accès aux études supérieures n'est pas déterminé essentiellement par le capital économique des familles mais surtout par l'héritage culturel et symbolique. Selon lui, l'école est un instrument de reproduction sociale au service des classes dominantes⁷⁴⁴. Bourdieu avance dans ses autres travaux, notamment dans *La Reproduction* et *La Distinction*, que l'ensemble de nos faits et gestes (*habitus*⁷⁴⁵), nos ambitions, nos croyances, sont déterminés par la structure sociale à laquelle nous appartenons. Ainsi, les goûts, les intérêts, les préférences⁷⁴⁶ de chacun dépendraient de la position occupée dans la hiérarchie de l'espace social, elle-même caractérisée par le principe

⁷⁴² TLFi, *op. cit.* « sociologie ».

⁷⁴³ Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Tunis, Cérès, 1993, p. 95.

⁷⁴⁴ En s'appuyant sur les travaux de Basil Bernstein, il signale que la langue apparaît comme une source d'inégalité scolaire car « la réussite scolaire dépend étroitement de l'aptitude (réelle ou apparente) à manier la langue d'idées propre à l'enseignement », Pierre BOURDIEU, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 25.

⁷⁴⁵ Pierre Bourdieu a donné de nombreuses définitions de l'*habitus*. La plus célèbre se trouve dans *Le Sens pratique* : « Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des *habitus*, systèmes de dispositions durables et transportables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fins et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre », Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 88.

⁷⁴⁶ Pierre BOURDIEU, *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p. VIII

de la différenciation entre « dominants » et « dominés ». Au début des années 1980, les principaux concepts de la sociologie bourdieusienne sont fixés⁷⁴⁷ et l'auteur publie *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ* littéraire. Il écrit l'histoire littéraire dans une perspective sociologique et retrace la genèse des rapports de force qui régissent la vie littéraire contemporaine et attribue l'impassibilité de Flaubert, son goût pour la froide neutralité du regard scientifique et son impersonnalité à la position paradoxale qu'il a occupée dans l'univers social et littéraire de son époque⁷⁴⁸. Pierre Bourdieu publie en 1998 *La Domination masculine* dans lequel l'auteur développe une analyse sociologique des rapports sociaux entre les deux sexes. Il cherche à expliquer les causes de la permanence de la domination des hommes sur les femmes dans toutes les sociétés humaines⁷⁴⁹.

Il y a bien un parallélisme entre la réalité sociale du moi autobiographique qui est placée sous le signe du social et de la sociologie. Annie Ernaux nous fait découvrir l'intérêt porté à Pierre Bourdieu, aussi bien par son impact que par sa création : « Je fais partie des gens pour qui la lecture de ce livre n'a pas constitué une violence mais une reconnaissance, car ce travail immense dévoilait des réalités attestées par ma mémoire, vécues mêmes dans mon corps. *La Distinction* validait scientifiquement ce qui était en moi souvenir, sensation⁷⁵⁰. » Annie Ernaux reconnaît elle-même la proximité des deux démarches, en particulier avec son article paru dans le journal *Le Monde*, à l'occasion de la mort du sociologue en 2002 : « Il m'a toujours semblé au contraire que, mettant au jour les mécanismes cachés de la reproduction sociale, en objectivant les croyances et processus de domination intériorisés par les individus à leur insu, la sociologie critique de Bourdieu défatalise l'existence⁷⁵¹. » L'écrivaine partage avec Pierre Bourdieu l'expérience de transfuge de classe : ils sont nés dans la classe populaire et ils s'en sont éloignés par leurs

⁷⁴⁷ « Au début des années 1980, les principaux concepts de la sociologie sont fixés. Durant les vingt années suivantes, Pierre Bourdieu, tout en poursuivant son œuvre prolifique, s'oriente de plus en plus vers la diffusion de ses travaux, notamment à l'international. », Anne JOURDAIN, Sidonie NAULIN, *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 8.

⁷⁴⁸ Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ*, Paris, Éditions du Seuil, [1992] 1998, p. 85.

⁷⁴⁹ Pierre BOURDIEU, *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 14.

⁷⁵⁰ Annie ERNAUX, « La distinction, œuvre totale et révolutionnaire », dans *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, de Édouard Louis (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 20.

⁷⁵¹ Annie ERNAUX, « Bourdieu, le chagrin », [en ligne], dans *Le Monde*, 2002. Mis en ligne le 6 février 2002, consulté le 27 août 2017. URL : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>

études⁷⁵² sans se sentir partie intégrante de la classe dominante. Marie-Hélène Bernadet, dans *Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans La Place et La Honte* éclaire ce lien étroit entre les deux auteurs : « Pour dire la réalité, à la fois individuelle et collective, d'une classe sociale donnée, Annie Ernaux a mis en place une méthode de travail bien particulière qui semble insister sur les manifestations systématiques du conditionnement social⁷⁵³. » Ainsi, sa démarche s'inscrit dans le désir de s'analyser soi-même, comme l'a fait Pierre Bourdieu dans son *Esquisse pour une auto-analyse*. Dans cet ouvrage, le sociologue refuse le récit purement autobiographique et tente de traiter la question individuelle, c'est-à-dire de son propre vécu, par une focalisation sociologique⁷⁵⁴. En se prenant elle-même comme objet d'étude sociologique et en voulant éviter le piège de l'autobiographie comme reconstruction rétrospective illusoire de soi, Annie Ernaux reprend cette notion de « distance objectivante » énoncée par Bourdieu, mais dans une forme d'écriture littéraire plutôt que dans une écriture purement sociologique⁷⁵⁵. En partant d'une posture basée sur une transcription du fait sociologique, Annie Ernaux se donne la possibilité d'élargir le « je » autobiographique traditionnel, grâce au « je » transpersonnel. Par ce choix esthétique l'écriture devient à son tour un acte engagé dans le récit *Passion simple* et son journal intime *Se perdre*, où la passion prend un caractère universel. En effet, l'auteur confirme sa vision sociologique de la passion dans son journal intime : « Je n'ai jamais cru à une force en soi du sentiment amoureux. Éminemment sujet aux espaces sociaux, en général⁷⁵⁶. » Dans cette perspective, Annie Ernaux ne montre pas sa domination mais celle qu'elle peut imposer à son

⁷⁵² « C'est également l'école qui arrachera Annie Ernaux à son milieu social d'origine et qui lui offrira la bouffée d'air frais nécessaire pour respirer librement. », Franz SCHULTHEIS, « Annie Ernaux - Pierre Bourdieu : les affinités électives entre deux formes d'auto-analyse engagée », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Métispresses, 2011, p. 125.

⁷⁵³ Marie-Hélène BERNADET, *Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans La Place et La Honte*, [en ligne], mémoire de master, Stockholm University, 2012, p. 15. Consulté le 20 septembre 2018. URL : <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1075348/FULLTEXT01.pdf>>

⁷⁵⁴ Pierre BOURDIEU, *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'Agir, Éditions du Seuil, 2004.

⁷⁵⁵ Annie Ernaux précise dans un entretien : « Mes textes ne sont pas des démonstrations de la justesse de la sociologie de la domination mais ils apportent à celle-ci des éléments venus de l'expérience personnelle. », Manuel CERVERA-MARZAL, « Écrire la violence sociale : entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Contretemps*, 2016. Mis en ligne le 1 août 2016, consulté le 27 août 2017. URL : <<https://www.contretemps.eu/ecrire-la-violence-sociale-entretien-avec-annie-ernaux>>

⁷⁵⁶ *SP*, p. 176.

amant. Ce n'est donc pas un récit du point de vue du « dominant » mais bien du « dominé⁷⁵⁷ ». Pour le récit autobiographique *Passion simple*, la narratrice domine mais elle est soumise à son implacable désir : « Nous étions ensemble dans un taxi, je le caressais, son sexe restait inerte⁷⁵⁸. » Cet exemple est révélateur du fait qu'elle se trouve soumise face à son amour, face à cette passion obsessionnelle. Cette phrase « imaginer dans quelle pièce nous ferions l'amour à son arrivée⁷⁵⁹ » met en évidence que ce n'est ni la femme, ni l'homme mais bien le désir, sur l'instant même, qui impose le choix des pièces dans lesquelles ils feront l'amour. Elle se pose elle-même la question de la signification de cet acte selon lui : « Je me demandais souvent ce que signifiaient pour lui ces après-midi passés à faire l'amour. Sans doute rien d'autre que cela justement, faire l'amour⁷⁶⁰. » Dans *Se perdre*, elle décrit plusieurs occasions où elle arrive à conquérir son amant par le sexe. Elle note combien les fellations accomplies sur S. se transforment chaque fois en un jeu de pouvoir : « Il ferme aussi toujours les yeux. Sauf quand je lui caresse le sexe avec ma bouche, il se soulève pour voir, si je lève les yeux, il détourne les siens aussitôt⁷⁶¹. » Ce jeu de pouvoir passe bien par l'acte que conçoit Annie Ernaux. Si elle ne le regarde pas, l'homme est enclin à regarder, mais s'il croise le regard de la femme, ce dernier ressent de la gêne vis-à-vis de sa position de faiblesse par rapport à elle. Cette frustration de l'homme déploie une représentation de la femme qui se sent à son tour puissante de lui apporter du plaisir. Dans cette phrase « Je commence à lui caresser le sexe⁷⁶² », Annie Ernaux procure du plaisir à cet amant en prenant l'initiative. Cette image de la main posée sur le sexe, correspond, d'après Ania Wroblewski, à « une métaphore prégnante pour les philosophies créatrices des amoureuses oubliées. Incontestablement, parler d'un amour déçu ou d'une liaison mal vécue, c'est exprimer son propre

⁷⁵⁷ « Chez Annie Ernaux, la domination idéologique est saisie d'en bas, par en bas, du point de vue de celles et de ceux qui la subissent. On y apprend comme elle s'inscrit jusque dans la chair des victimes, comme des blessures profondes et des atteintes à l'intégrité du moi. », Christian BAUDELLOT, « Annie Ernaux, sociologue de son temps », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 255.

⁷⁵⁸ *PS*, p. 59.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶¹ *SP*, p. 92-93.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 199.

désir, [...]. Mais c'est également s'emparer du pouvoir, arracher le dernier mot⁷⁶³. » Annie Ernaux se plaît ainsi à initier son amant dans l'art des rapports sexuels variés : « Je renverse du champagne sur son sexe, à peu près sûre qu'on ne lui a jamais fait de telles choses. Sodomie⁷⁶⁴. » Les enjeux énonciatifs relevés dans la précédente partie viennent confirmer nos propos. Les principaux pronoms personnels en fonction sujet et fonction objet sont le « je » et le « me » : « j'ai la main sur sa cuisse⁷⁶⁵ » ou « il me guide doucement vers son ventre, prenant enfin des initiatives⁷⁶⁶ ». Le « je » désigne bien la femme qui vit sa passion pleinement, qui domine cet homme tandis que le « me » inverse la tendance, avec une représentation de la femme, soumise à son désir⁷⁶⁷, qui se complait dans cette passion amoureuse avec son amant. Ce corpus symbolise bien une interprétation politique de la passion.

Si l'influence de Bourdieu tient une place importante dans les œuvres d'Annie Ernaux, Simone de Beauvoir acquiert aussi un rôle important, Siobhán McIlvanney, auteur d'*Annie Ernaux : the return to origins* précise : « Beauvoir and Bourdieu seek to deconstruct the naturalisation of culturally-imposed differences, whether in the form of 'feminine behaviour' or 'good taste' : if Beauvoir's focus is on the sexual classification systems grounded in patriarchy, Bourdieu's is on the 'class' classification systems which determine an individual's access to economic and cultural capital⁷⁶⁸. » L'écriture engagée socialement et politiquement, comporte bien une revendication féministe avec l'intention de représenter l'universalité de la passion : si le « je » est bien celui qui désigne la narratrice ou l'auteur, symboliquement, il est avant tout celui de toutes les femmes.

⁷⁶³ Ania WROBLEWSKI, *La vie des autres : Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 159.

⁷⁶⁴ *SP*, p. 282-283.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁶⁷ Nous entendons le désir comme « une épreuve présente du besoin comme manque et élan, prolongé par la représentation de la chose absente et l'anticipation du plaisir. », Paul RICEUR, *Philosophie de la volonté. 1. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Éditions Points, 2009, p. 136-137.

⁷⁶⁸ « Beauvoir et Bourdieu cherchent à détruire cette généralisation de la différence de classe sociale, que ce soit sous la forme du "comportement féminin" ou du "bon goût". Si Simone de Beauvoir se concentre sur le système de classification des classes sexuelles fondée par le patriarcat, Bourdieu quant à lui s'intéresse au système de classification "des classes sociales" qui détermine l'accès que lui accorde la société à partir du capital économique. », Siobhán MCILVANNEY, *Annie Ernaux : the Return to Origins*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001, p. 14.

2.2. Une revendication féministe : à la recherche d'une identité sociale

En écrivant ces deux œuvres, et plus particulièrement sur la passion, le projet d'Annie Ernaux s'inscrit bien dans une revendication féministe. Mais qu'est-ce que le féminisme ? Dans un entretien avec Philippe Vilain, Annie Ernaux donne pour définition : « Le féminisme comme lutte pour l'égalité des droits entre les hommes et les femmes, conditions de vie, responsabilités, rôles identiques ou partages est toujours au cœur de mes préoccupations⁷⁶⁹. » Ce mouvement s'exprime bien par rapport à un élément central que représente la volonté d'égalité entre les sexes. Dans son ouvrage intitulé *La Dialectique du sexe*, Shulamith Firestone, féministe radicale canadienne, affirme : « L'inégalité de condition entre les deux sexes est si profonde qu'elle en est devenue invisible⁷⁷⁰. » De surcroît, le féminisme emprunte la voie du *Deuxième Sexe*, publié par Simone de Beauvoir, en mettant en avant les contraintes liées au genre pour rééquilibrer les rapports entre les deux sexes⁷⁷¹. *Le Deuxième sexe* se présente comme une tentative d'élucidation de « ce que signifie pour un être humain le fait d'être féminin⁷⁷². » Simone de Beauvoir relance la question de la féminité socialement construite, notamment avec cette phrase très célèbre : « On ne naît pas femme : on le devient⁷⁷³ » et dénonce les privilèges des hommes : « Par l'assimilation du phallus et de la transcendance, il se trouve que ses réussites sociales ou spirituelles le douent d'un prestige viril. Il n'est pas divisé⁷⁷⁴. » En s'engageant dans cette lutte, Annie Ernaux est à la recherche d'une identité sociale et pour cela, elle passe par le « je » transpersonnel qui désigne autant la femme qui vit sa passion que l'identité de ces femmes qui luttent pour obtenir cette égalité entre les sexes.

Intellectuelle engagée dans de nombreuses luttes politiques antifascistes, antiracistes, antisexistes, Annie Ernaux exprime son soutien aux féministes à travers ses prises de position publique dans plusieurs débats. Pour cela, elle signe le Manifeste de la Meute contre la publicité sexiste rédigé, en 2000, par Florence Montreynaud. Elle co-signe, avec Benoîte Groult, Maryse

⁷⁶⁹ Philippe VILAIN, « Entretien avec Annie Ernaux : Une "conscience malheureuse" de femme », [en ligne], Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1997, p. 70. Consulté le 10 septembre 2017. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/27654/25511/>

⁷⁷⁰ Shulamith FIRESTONE, *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féminine*, Paris, Stock, 1972, p. 11.

⁷⁷¹ « C'est à partir d'une réflexion philosophique sur la dimension incarnée de l'existence féminine qu'elle pose les fondements de la première théorie féministe. », Camille FROIDEVAUX-METTERIE, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015, p. 309.

⁷⁷² Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, [1949] 1976a, p. 32.

⁷⁷³ Simone DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, [1949] 1976b, p. 12.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 590.

Wolinsk et Florence Montreynaud, une tribune parue dans *Le Monde* du 16 février 2005, sous le titre « Écrivaines et fière de l'être », qui défend la féminisation des titres et fonctions. Annie Ernaux participe au jury du Prix Simone de Beauvoir pour la liberté des femmes, crée en 2008 par Julia Kristeva, récompensant l'œuvre et l'action exceptionnelles de femmes et d'hommes qui contribuent à promouvoir la liberté des femmes dans le monde. Proche du Parti communiste, elle soutient le Front de gauche en 2012. Plus récemment, l'auteur participe au mouvement #MeToo⁷⁷⁵, mouvement qu'elle qualifie de « miraculeux, qu'elle n'espérait plus⁷⁷⁶ ». Elle poursuit cependant : « Peut-être que je vais mourir sans avoir vu la révolution des femmes⁷⁷⁷ ». En effet, ces mouvements de contestation sur les femmes continuent mais la parole ne s'est pas totalement émancipée. Dans ce même entretien, elle souligne : « Une génération des femmes vient de briser l'ultime tabou du patriarcat, celui de l'excès de pouvoir des hommes sur elles. » La lecture du *Deuxième sexe* est aussi un tournant pour l'auteur, elle indique dans un entretien accordé à Philippe Vilain : « [Simone de Beauvoir] a été la première femme qui, par *Le Deuxième sexe*, m'a fait porter un regard nouveau sur la condition féminine, me fournissant l'idée (et les preuves) de ce qui n'était alors que malaise, sensation confuse, d'une injustice⁷⁷⁸. » Ainsi, pour reprendre les termes d'Annie Ernaux, le féminisme « est une nécessité, de l'ordre de l'action, de l'ordre du politique. Je le manifeste en écrivant, et non pas en pensant que je suis une femme mais en allant le plus loin possible dans la réalité humaine. Celle-ci inclut les femmes, la condition des femmes et des spécificités comme, par exemple, les rapports mère/fille⁷⁷⁹. » Cet engagement dans le mouvement féministe se ressent dans l'intégralité de ses œuvres, elle indique dans un

⁷⁷⁵ Les révélations du *New York Times* et du *New Yorker* du 05 octobre 2017 sur les accusations d'agressions, de viols et de violences commises par le producteur de cinéma américain Harvey Weinstein font le tour du monde grâce à Twitter, un réseau social parmi les plus privilégiés des personnalités publiques. C'est sur cette même plate-forme qu'en octobre 2017, l'actrice Alyssa Milano relance le hashtag #MeToo créé dix ans plus tôt par la militante féministe américaine Tarana Burke. Ce mouvement souhaite libérer la parole des victimes d'agressions et de harcèlements sexuels. Sa version francophone #Balancetonporc rapporte de nombreux témoignages allant du sexisme quotidien et du harcèlement de rue aux agressions sexuelles.

⁷⁷⁶ Olivia GESBERT, « De #metoo à Simone Veil : la condition féminine selon Annie Ernaux », [en ligne], dans *France Culture*, 2018. Mis en ligne le 27 juin 2018, consulté le 8 avril 2019. URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/simone-veil-entre-pantheon-et-admiration>>

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ Philippe VILAIN, *op. cit.*, 1997, p. 71. Consulté le 10 septembre 2017. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/27654/25511/>

⁷⁷⁹ Pierre-Louis FORT, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *The French Review*, vol 76, n° 5, avril 2003, p. 987. Mis en ligne en mars 2008, consulté le 2 septembre 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/3133235>>

entretien consacré à Francine Dugast-Portes cette nouvelle prise de position : « La réception violente de *Passion simple* et celle, plus sournoise, de *L'Événement*, m'ont fait changer d'avis et estimer légitime que soit pris en compte le genre dans les textes des femmes, mais aussi dans ceux des hommes⁷⁸⁰. » C'est sur cette prise en compte du genre⁷⁸¹ qu'Annie Ernaux construit son projet « auto-socio-biographique » autour de l'inégalité des hommes et des femmes, comme le souligne Christine Fau, dans son article consacré au langage chez Annie Ernaux : « Cette libération concerne aussi sa condition de femme : elle se révolte en osant parler de la sexualité féminine et appeler les choses par leur nom, en dévoilant le scandale de l'inégalité entre hommes et femmes⁷⁸². » En se révoltant, l'auteur est bien à la recherche d'une identité sociale pour pouvoir parler de sa condition de femme, mais surtout de celle de toutes les femmes, et ceci devient possible dans le récit autobiographique et le journal intime par les procédés énonciatifs qui inscrivent l'écriture comme une « expérience sociale⁷⁸³ ».

Dans le récit autobiographique, cette identité sociale se crée par l'inversion des codes de la domination symbolique et par la rupture des stéréotypes « de la littérature produite par des femmes⁷⁸⁴. » En effet, cette passion obéit à un code de raffinements bourgeois qui sont à l'opposé de l'œuvre et du combat féministe d'Annie Ernaux : « acheter du whisky, des fruits, diverses petites nourritures pour la soirée ensemble⁷⁸⁵. » Ici, les denrées prennent toute la place dans ce récit, tout comme les verres, les assiettes ou les draps : « Je contemplais les verres, les assiettes avec des restes, le cendrier plein, les vêtements, les pièces de lingerie, éparpillés dans le couloir, la

⁷⁸⁰ Francine DUGAST-PORTES, *op. cit.*, 2008, p. 99.

⁷⁸¹ Nous entendrons la notion de genre dans son sens sociologique, comme « sexe social » : « La notion de *sexe social* et de *rapports sociaux de sexe* exprime mieux, semble-t-il, l'idée que les sexes sont construits au sein d'un système social global. », Sylviane AGACINSKI, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 9.

⁷⁸² Christine FAU, *op. cit.*, 1995, p. 508. Mis en ligne le 28 mars 2009, consulté le 27 août 2017. URL :< <http://www.jstor.org/stable/396157>>

⁷⁸³ « L'identité sexuelle et le corps, jusqu'à l'intimité de la chair dans ce qu'elle peut avoir de plus douloureux, se pensent d'abord chez Ernaux dans leur ancrage social et s'écrivent comme expérience sociale. », Peter FREY, « Passions du sujet : *Passion simple* d'Annie Ernaux et la question de l'engagement littéraire », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 197.

⁷⁸⁴ Francisca ROMERAL ROSEL, « Annie Ernaux face à son histoire », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de Danielle BAJOMÉE, Juliette DOR (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 145.

⁷⁸⁵ *PS*, p. 14.

chambre, les draps pendant sur la moquette⁷⁸⁶. » L'auteur souhaite renverser les stéréotypes associés aux codes de raffinements bourgeois : c'est bien la femme soumise au désir qui met en place cette scénographie, et non les codes imposés par la société. De cette façon, des détails apparemment anodins peuvent être porteurs de plusieurs niveaux de sens, Annie Ernaux associe par exemple ce geste à sa mère dans le journal intime⁷⁸⁷. Annie Ernaux met donc la femme dans une position plus traditionnelle, soumise à son désir : « Dans le R.E.R, au supermarché, j'entendais sa voix murmurer "caresse-moi le sexe avec la bouche⁷⁸⁸" ». Philippe Vilain, dans une thèse consacrée à Annie Ernaux, affirme : « Le projet explicite de *Passion simple* semble donc s'inscrire dans une optique féministe renouvelée, au sens où Ernaux souhaite manifestement contribuer à libérer les femmes de leur positionnement traditionnel. Il s'agit de subvertir la domination masculine, en affirmant l'irréductibilité du désir féminin. *Passion simple* vise bien la revendication d'une sexualité féminine émancipée et affranchie des principes qui la contraignent⁷⁸⁹. » Ce récit autobiographique constitue bien une « anti-passion » pour reprendre les propos d'Annie Ernaux lors d'un entretien accordé à Magali Jauffret⁷⁹⁰ : elle assume ce rôle d'objet, de soumission du désir. Ce rôle qu'elle assume dans *Passion simple*, en rejetant les modèles romantiques, a provoqué la réponse fictive du sexe opposé dans *Madame c'est à vous que j'écris*, d'Alain Gérard⁷⁹¹, où il accuse Annie Ernaux de le réduire à la simple figure d'objet sexuel : « Je ne suis pas cet homme sans âme, sans mot, un moujik d'alcôve, la pièce manquante à

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁸⁷ « Il se sert du whisky (qui semble avoir remplacé définitivement la vodka, dans ses préférences) pendant que je suis à la cuisine. Ma mère faisait cela. Le mentalité d'esclave (en moi aussi). », *SP*, p. 115.

⁷⁸⁸ *PS*, p. 21.

⁷⁸⁹ Philippe VILAIN, « Le sexe et la mort dans l'œuvre d'Annie Ernaux », thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2001, p. 101.

⁷⁹⁰ « On ne peut pas dire que la passion est un luxe bourgeois. Heureusement. Même si elle va contre l'ordre social, elle ne relève pas du monde dominant. Elle est à la portée de tous. Mais par définition, elle ne s'avoue pas. Après Piaf, on n'en a plus parlé. Regardez Simone de Beauvoir. Elle était l'anti-passion. Mais on sait maintenant qu'elle était "accro". Je pense que l'on peut être féministe et vivre une passion. », Magali JAUFFRET, « Annie Ernaux : La passion est extraconjugale à 100% », [en ligne], dans *L'Humanité*, 1993. Mis en ligne le 26 janvier 1993, consulté le 7 novembre 2017. URL : <<https://www.humanite.fr/node/48348>>

⁷⁹¹ « Dissatisfied with Ernaux's account, Gérard assumes the lover's identity and chronicles events from his perspective, making *Madame, c'est à vous que j'écris*, published four years later, an explicit response to *Passion simple*. », Elizabeth Richardson VITI, « Annie Ernaux's *Passion Simple* and Alain Gérard's *Madame, c'est à vous que j'écris* : That's MY Desire », dans *Studies in Twentieth Century, Literature*, 25, 2001, p. 458. Consulté le 30 avril 2019. URL : <<https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=frenchfac>>

votre échiquier de femme⁷⁹². » La représentation de la femme passe, dans le récit autobiographique *Passion simple*, par un bouleversement des genres et des codes imposés par la société, par une mise en scène d'une femme libérée, d'une femme qui n'est plus soumise à l'homme mais à son propre désir. Cette représentation, par le regard rétrospectif du genre, se veut comme un renversement du statut social et hiérarchique de la femme dans la société du XXI^e siècle.

Pour le journal intime *Se perdre*, la création de cette identité sociale devient aussi possible en renversant les codes de domination : « Plus romantique que la plus romantique des midinettes⁷⁹³. » ou « J'aime les positions de soumission où il me domine complètement, me voit de dos et je ne le vois, idem la fellation⁷⁹⁴. » Ici, le désir permet de rendre l'auteur romantique, dans le premier exemple, ou d'aimer les positions de soumission, dans ce second exemple. En adoptant leur positionnement traditionnel, Annie Ernaux souhaite bien libérer les femmes de la domination masculine : « Par exemple, il me prend par les cheveux, de ses deux mains, comme s'il s'agissait de nattes, et les tire doucement pendant la fellation⁷⁹⁵. » ou « La plus belle scène, celle du fauteuil, toujours, et je sais qu'il aime cela, étendu à demi nu, et que je le caresse lentement, de la tête au sexe, aux genoux, que je l'embrasse⁷⁹⁶. » La passion ici, est comprise comme une pleine acceptation de processus subi passivement. Michel Foucault affirme que ce processus passif de la femme « marque bien une infériorité de nature et de condition ; mais elle n'est pas à blâmer comme conduite, puisque précisément elle est conforme à ce qu'a voulu la nature et à ce qui impose le statut⁷⁹⁷. » Ce processus est renforcé par l'étymologie de la passion, qui révèle d'emblée les aspects essentiels de la passion : il s'agit d'un état passif, d'une dépendance et d'une soumission à un objet qui domine, aliène celui qui la subit. Dans cette volonté de bouleverser les codes de la littérature, Annie Ernaux assume d'autant plus son rôle d'objet dans le journal intime *Se perdre*, lié à la soumission du désir.

La représentation de la femme, dans le récit autobiographique et le journal intime, par l'influence féministe, tend vers un bouleversement des codes de la société. En évoluant comme

⁷⁹² Alain GÉRARD, *Madame, c'est à vous que j'écris*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 19.

⁷⁹³ *SP*, p. 143.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 245-246.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 113-114.

⁷⁹⁷ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité, 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 238.

sujet féminin positif, soumis à son désir, Annie Ernaux bouleverse la littérature et les normes sociales. Ce projet, elle l'évoque déjà dans *Journal du dehors*. Elle refuse, selon les propos de Monika Boehringer, « de représenter la femme comme victime du patriarcat d'une part et de peindre une image exclusivement positive du sujet féminin d'autre part, Ernaux se tient à l'écart des idéologies féministes pour demeurer fidèle à sa vocation : témoigner de la vie telle qu'elle la voit⁷⁹⁸. » Ce n'est pas en tant qu'écriture féministe mais en bouleversant les genres et les représentations des femmes pré-conçues dans la société que *Passion simple* et *Se perdre* prennent forme. Cette subversion est nettement plus présente dans le journal intime où se met en place une représentation positive de la femme soumise totalement à son désir, tout en témoignant de la passion sans tabou, ni secret, juste dans un dévoilement d'une passion. L'auteur est donc à la recherche d'une écriture pour dire le monde tel qu'elle le voit, pour parler de la condition de femme. L'auteur est à la recherche d'une culture légitime pour pouvoir exposer son témoignage, qui devient possible en passant de la mémoire individuelle à la mémoire collective.

2.3. La recherche d'une culture légitime : de la mémoire individuelle à la mémoire collective

Dans le récit autobiographique *Passion simple* et le journal intime *Se perdre*, la culture populaire et la culture féminine sont au cœur de ses œuvres. Pour exprimer l'universalité de la passion et pour que le lecteur puisse se reconnaître dans ses propos, Annie Ernaux déploie une recherche des aspects de la culture bourgeoise et populaire au sein du récit autobiographique et du journal intime dans le but de trouver une culture légitime afin d'exprimer l'universalité de sa passion.

Hérité de Bourdieu, dans son ouvrage *La Distinction*, le concept de « culture légitime » désigne la culture cultivée, la culture légitimée par les classes sociales supérieures, par les détenteurs d'un fort capital culturel. Cette légitimité n'est en aucun cas un jugement de valeur du sociologue, elle souligne simplement que cette culture, validée par les classes culturellement dominantes, et souvent aussi par l'institution scolaire, revêt une grande force symbolique⁷⁹⁹. Ainsi, certains domaines culturels sont considérés comme nobles (notamment les arts classiques), tandis

⁷⁹⁸ Monika BOEHRINGER, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », [en ligne], *Études françaises*, volume 36, n° 2, 2000, p. 146. Consulté le 30 août 2017. URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2000-v36-n2-etudfr145/005253ar.pdf>>. DOI : 10.7202/005253ar

⁷⁹⁹ « Mais ce qui fait le pouvoir spécifique de cette espèce de capital réside dans le fait que les inégalités devant la culture "cultivée" sont comme naturalisées, l'acquis (notamment par socialisation familiale) étant transformé en qualités supposées innées tant la culture acquise par les individus est incorporée et semble être une propriété inhérente de la personne. », Patrick CHAMPAGNE, *Pierre Bourdieu*, Toulouse, Éditions Milan, p. 23.

que d'autres le sont beaucoup moins (le cinéma, la chanson populaire, la bande dessinée, etc⁸⁰⁰). À la suite de cela, Bourdieu fait intervenir la notion de capital culturel⁸⁰¹. L'institution scolaire a pour effet de faire exister le capital culturel sous une forme institutionnalisée, c'est-à-dire socialement sanctionnée ; par son effet de certification, elle reproduit la hiérarchie des œuvres et des goûts légitimes. Cela induit l'idée que dans la culture d'une même société, il existe des sous-cultures plus ou moins légitimes : les cultures ne sont pas équivalentes par leurs valeurs, elles composent des capitaux dont sont inégalement dotés les individus⁸⁰². Cependant, ce concept pose quelques problèmes théoriques : parler d'une culture légitime unique, c'est laisser penser que les classes culturelles dominantes ont des pratiques unifiées, similaires. C'est sur ce concept de culture légitime que l'écriture d'Annie Ernaux prend forme. Celle-ci est, d'après Lyn Thomas, « donc caractérisée par des représentations complexes et ambiguës de la culture légitime et illégitime. L'écriture elle-même doit accomplir l'exploit difficile d'atteindre le statut légitime, sans trahir la culture d'origine⁸⁰³ ». Cette distinction de classe, Annie Ernaux l'évoque dès la publication de son premier roman *Les Armoires vides*, comme le note Cathy Jellenik : « Just as Bourdieu, Ernaux describes of education draws out the way institutions of learning maintain separations and concur in replicating the social system of differences⁸⁰⁴. » Cette écriture qui vacille entre culture légitime et illégitime passe bien d'une expérience personnelle, c'est-à-dire d'une femme qui vit sa passion, à une expérience collective « en formant des liens entre individuel

⁸⁰⁰ Pierre BOURDIEU, *op. cit.*, 1979, p. 96.

⁸⁰¹ Ce capital culturel peut, selon Pierre Bourdieu, s'appréhender sous trois formes : le capital *incorporé* sous la forme d'habitus, de capacités intellectuelles, de compétences en matière de langues étrangères, de goûts, de savoir et savoir-faire conformes à la culture dominante ; le capital *objectivé* par la possession d'objets culturels (par exemple, pour une famille d'aristocrates, une bibliothèque ou une collection de peintures ; le capital *institutionnalisé*, et donc légitimé par des diplômes, délivrés par l'École des beaux-arts ou celle du Louvre, ou d'autres titres scolaires, Pierre BOURDIEU, « Les trois états du capital culturel », dans *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, vol. 30, novembre 1979, p. 3-6. Mis en ligne le 22 mars 2019, consulté le 4 mai 2019. URL : <http://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.pdf>

⁸⁰² « Ainsi, le système scolaire entérine, voire accentue, les inégalités culturelles des élèves (fonction du capital culturel familial) : l'accent est mis sur les mécanismes d'héritage et de reproduction des positions dominantes (celles qui mobilisent le plus des différentes espèces de capital). », Stéphane CHEVALLIER, Christiane CHAUVIRÉ, *Dictionnaire Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2010, p. 19, « capital ».

⁸⁰³ Lyn THOMAS, *op. cit.*, 2005, p. 112.

⁸⁰⁴ « Comme Bourdieu, Ernaux modélise l'éducation comme un moyen de distinction de classe sociale où les institutions d'apprentissage maintiennent les séparations et concourent à reproduire les inégalités sociales. », Cathy JELLENIK, *Rewriting rewriting : Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Oxford, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2007, p. 102.

et collectif⁸⁰⁵. » Cette expérience qui tisse des liens entre individuel et collectif devient possible grâce à la mémoire, comme le confirme Annie Ernaux, dans *L'Écriture comme un couteau* : « Ma méthode de travail est fondée essentiellement sur la mémoire qui m'apporte constamment des éléments en écrivant, mais aussi dans les moments où je n'écris pas, où je suis obsédée par mon livre⁸⁰⁶. » L'auteur souhaite bien passer d'une mémoire individuelle à une mémoire collective, comme le souligne Jean-Michel Devésa, en prenant en compte l'Histoire⁸⁰⁷. Florence Bouchy vient compléter cette affirmation dans son article « Expérience et mémoire du quotidien » : « Si la mémoire collective permet de dépasser les obstacles liés à la mémoire individuelle, le recours à l'expérience personnelle fonde néanmoins la possibilité d'élaboration et de transmission d'une expérience collective⁸⁰⁸. » Proche du témoignage, Annie Ernaux est bien à la recherche d'une culture légitime pour se représenter, que ce soit dans le récit autobiographique ou le journal intime.

Dans *Passion simple*, *Phèdre* est placé sur le même plan que les chansons d'Édith Piaf, parmi les « modèles culturels du sentiments qui [l]'ont influencée depuis l'enfance (*Autant en emporte le vent*, *Phèdre* ou les chansons de Piaf sont aussi décisif que le complexe d'Œdipe⁸⁰⁹). » Le sens du propos n'est pas d'établir une équivalence esthétique entre Piaf et Racine, mais de dévoiler la tension entre deux univers culturels différents, celui des origines, avec Piaf, et celui de la vie transfuge, avec Racine qui représente le lycée. D'autres traces de modèles culturels subsistent au sein du récit autobiographique comme *Dante et Béatrice*⁸¹⁰, *Anna Karénine*⁸¹¹ qui sont, en quelque sorte, supplantés par des formes de culture populaire comme *Autant en emporte le vent*. *Vie et Destin* de Grossman est réduit à fournir des indications sur comment embrasser⁸¹².

⁸⁰⁵ Monique SAIGAL, *op. cit.*, 2000, p. 126.

⁸⁰⁶ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 41.

⁸⁰⁷ « Annie Ernaux répond en passant du registre de l'intime à celui de l'Histoire : son parcours individuel et personnel est restitué comme une partie de l'histoire de tous. », Jean-Michel DEVÉSA, « Évanescence du Moi et réalités du Je », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 189.

⁸⁰⁸ Florence BOUCHY, « Expérience et mémoire du quotidien », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de Sergio VILLANI (dir.), Legas, 2009, p. 99.

⁸⁰⁹ *PS*, p. 31-32.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 63-64.

⁸¹² *Ibid.*, p. 15.

Annie Ernaux rejette provisoirement les formes artistiques les plus élaborées au profit d'autres, plus aisément accessibles, pour promulguer et partager son expérience, sa passion mais aussi pour représenter la femme au sein de son récit autobiographique. Cette culture légitime fait sens pour elle, mais également pour ses lecteurs où les mentions de cultures populaires renvoient au partagé : « En entendant Sylvie Vartan chanter alors “c’est fatal, animal”, j’étais sûre de ne pas être la seule à éprouver cela. Les chants accompagnaient et légitimaient ce que j’étais en train de vivre⁸¹³. » La chanson populaire remplit ce besoin de s’assurer que d’autres vivent ou ont vécu une expérience similaire. Annie Ernaux utilise l’image de la madeleine de Proust pour expliquer la capacité des chansons à faire surgir des souvenirs ou des émotions liés à la période où celles-ci sont écoutées : « Il y a peu de textes où je n’évoque pas des chansons, parce qu’elles jalonnent toute ma vie et que chacune ramène des images, des sensations, une chaîne proliférante de souvenirs et le contexte d’une année [...]. Ce sont des “madeleines” à la fois personnelles et collectives⁸¹⁴. » La chanson devient une forme porteuse du mouvement de va-et-vient entre l’individuel et collectif caractéristique de l’œuvre d’Annie Ernaux en associant les chansons à la fameuse madeleine de Marcel Proust. Elle est bien à la recherche d’une culture légitime pour pouvoir parler de la passion au plus grand nombre, notamment à ceux qui n’ont pas accès à la culture de l’élite comme le précise Michèle Touret : « Parler de soi pour Annie Ernaux, c’est aussi parler des autres, y compris de ceux qui ne peuvent pas parler et n’ont pas accès à la culture de l’élite⁸¹⁵. » L’auteur revendique bien « un métissage des sources d’inspiration culturelles⁸¹⁶ » et interroge, dans son récit autobiographique, ces différentes culturelles légitimes, en note de bas de page. Une réflexion de l’auteur sur la notion d’inégalité des sexes est évoquée explicitement et montre à quel point, cette dernière est un thème important de ce corpus : « De la même façon que j’ai regretté qu’il n’existe pas, peint par une femme, un tableau provoquant autant d’émotion indicible que la toile de Courbet montrant au premier plan le sexe offert d’une femme couchée, au

⁸¹³ *Ibid.*, p. 27.

⁸¹⁴ Annie ERNAUX, Frédéric-Yves JEANNET, *op. cit.*, 2003, p. 46.

⁸¹⁵ Michèle TOURET, « Ce que disent les chansons : la lecture d’Annie Ernaux, un rapatriement ? », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de Thomas HUNKELER, Marc-Henry SOULET (dir.), Paris, Métispresses, 2011, p. 60.

⁸¹⁶ « Nouvelle formulation d’un principe politique fondamental pour l’auteure : revendiquer un métissage des sources d’inspiration culturelles. *Phèdre* et Piaf déterminent entre autres l’imaginaire de la passion qui s’énonce dans *Passion simple*. », Bruno BLANCKEMAN, « Annie Ernaux : une écriture impliquée », dans *Annie Ernaux : un engagement d’écriture*, de FORT Pierre-Louis, HOUDART-MEROT Violaine (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 125-131. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<https://books.openedition.org/psn/162?lang=fr>>

visage invisible, et qui a pour titre l'*Origine du monde*⁸¹⁷. » Dans *Passion simple*, cette culture légitime passe par les nombreuses références de la culture populaire, qui permettent aux lecteurs de s'identifier à cette femme. Cette représentation de soi demande à être rattachée à une expérience collective, où la passion devient commune à tous.

Ce même constat est présent dans le journal intime *Se perdre*, Annie Ernaux évoque de nombreuses représentations culturelles qui jouent un rôle déterminant dans la naissance et le déroulement de la passion. Cette tension entre deux univers culturels différents, celui des origines, et celui de la vie transfuge, est donc mise en scène dans ce journal intime. Annie Ernaux cite, entre autres, des modèles culturels comme *Tristan et Iseut*, et même indirectement Denis de Rougemont, auteur de *L'Amour et l'Occident*⁸¹⁸. Elle mentionne également Cesare Pavese, célèbre auteur italien : « Ô Pavese... Les murmures de la fête ne viennent pas jusqu'à moi, cependant. Et je sais quelle déception j'aurais pu ressentir d'y être⁸¹⁹. » Cet écrivain a déjà fait l'objet d'un article de la part d'Annie Ernaux dans son ouvrage *Écrire la vie*⁸²⁰. Pour Élise Hugueny-Léger, Annie Ernaux donne, à partir des concepts de Pavese, « à repenser le cliché romanesque de la scène de bal : les images de fête sont souvent l'occasion d'interroger l'appartenance et le milieu socio-politique de ses participants, de faire entendre la variété de leurs voix et de leurs trajectoires, et d'inclure ces anonymes dans la richesse polyphonique de son œuvre⁸²¹. » Dans le prolongement de la passion vécue dans ce journal intime, la tension entre ces deux mondes est visible lors de l'évocation du roman *Anna Karénine*. Employée au début du journal intime, la femme a hâte de vivre la passion, de vivre ce discours intérieur et assume pleinement cette représentation culturelle : « J'ai fini *Anna Karénine*, les dernières pages, la marche vers la mort, sont sublimes, avec une espèce de discours intérieur⁸²². » Nous étudierons ce discours proche du monologue intérieur dans la prochaine sous-

⁸¹⁷ *PS*, p. 50.

⁸¹⁸ Denis Rougemont a écrit *L'Amour et l'Occident*, publiée en 1939 pour la première fois. Partant de l'œuvre *Tristan et Iseut*, l'auteur déconstruit le mythe de la passion amoureuse.

⁸¹⁹ *SP*, p. 174-175.

⁸²⁰ « Il y a la plage, les champs de vigne, le soleil et toute la beauté du monde. Et la cruauté, la violence, la solitude et la mort. », Annie ERNAUX, « Cesare Pavese », dans *Roman*, n° 16, septembre 1986, p. 60-61. Reproduit dans *Écrire la vie*, p. 598-599.

⁸²¹ Élise HUGUENY-LÉGER, « À cette époque-là, c'était toujours fête : Ernaux et Pavese, la solitude en partage », dans *Annie Ernaux : l'intertextualité*, de Robert KAHN, Laurent MACÉ, Françoise SIMONET-TENANT (dir.), Paris, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 84.

⁸²² *SP*, p. 140.

partie. Néanmoins, une fois la passion consumée, la femme transformée se rend compte de l'éphémérité de celle-ci et rejette ce modèle culturel en souhaitant revenir à ses origines : « Vivre *Anna Karénine*, c'était bien la plus stupide chose à faire⁸²³. » Entre le romantisme et le naturalisme, Annie Ernaux note le désespoir de la passion en s'inspirant du personnage de Julien Sorel⁸²⁴ : « Je me réveille à six heures et je sais ma douleur. Comme Julien Sorel⁸²⁵. » Elle intègre en parallèle les formes artistiques aisément accessibles, comme la chanson : « Entendu à la télé cette chanson d'Aznavour que j'avais oubliée, "Vivre, je veux vivre avec toi". J'ai seize ans, j'ai toujours seize ans. Balayée par le souvenir de ce temps-là, cet amour fou⁸²⁶ » ou « Et aussi cette chanson de Dario Moreno que j'adorais en 58, "Histoire d'un amour" : "Un grand arbre qui se dresse/ Plein de force et de tendresse/ Vers le jour qui va venir⁸²⁷." » Ces nombreuses références sur la chanson permettent, comme le souligne Bruno Blanckeman, un retour du temps : « Entendre une chanson ancienne, c'est se ressaisir soi-même d'une période à l'autre de sa vie, depuis une somme de gestes et d'émotions passées qu'il suffit de trois notes et deux paroles pour réactiver. Les chansons agissent comme retour du temps parce qu'elles conservent une efficacité physique⁸²⁸. » Si elle agit comme un retour du temps, la chanson est également associée à la perte de son amant : « Ce matin, "Le petit bal perdu", cette chanson me ravage de larmes, non à cause des souvenirs de l'année où Bourvil la chantait, [...], mais de la perte imminente de S⁸²⁹. » ou « Je sais que ces chansons resteront liées à lui, mais sous la forme, habituelle pour moi, de l'art : émotion et distance, émotion heureuse, à cause de la distance⁸³⁰. » La chanson, associée à un événement, est très récurrente dans le texte, elle l'associe même à sa grossesse pour son fils Éric : « Entendu "Cécile, ma fille" de Nougaro, la chanson que j'entendais lorsque j'étais enceinte pour

⁸²³ *Ibid.*, p. 308.

⁸²⁴ Julien Sorel est le héros du roman *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, publié en 1830. Héros romantique, porté par sa jeunesse, son ambition et par l'apprentissage de soi et du monde, ce personnage exemplifie les traits de l'homme romantique qui éprouve des pulsions.

⁸²⁵ *SP*, p. 177.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 98-99.

⁸²⁸ Bruno BLANCKEMAN, « La chanson, les chansons », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de Francine BEST, Bruno BLANCKEMAN, Francine DUGAST-PORTES, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 447.

⁸²⁹ *SP*, p. 242.

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 339.

Éric : vingt-quatre ans⁸³¹. » La chanson établit donc un lien entre le moi présent et le moi passé, l'époque à laquelle elle est associée et la collectivité qui a entendu cette chanson à la même période. Elle hésite même sur l'orthographe d'un mot qu'elle ne connaît pas, loin de sa culture d'origine : « J'irai au co(c)ktail (décidément je ne sais pas écrire ce mot que j'ai peu fréquenté dans la réalité) puisqu'il a appelé⁸³². » L'auteur évoque aussi des programmes télévisés, en contraste aux formes les plus élaborées de la littérature ou de la chanson : « Hier, mon découragement, mon dégoût de moi-même en regardant avec lui, à la télé, ces jeux imbéciles de TF1, *Le juste prix* par exemple. J'ai découvert à quel point il était peu intellectuel⁸³³. » Le programme télévisé renvoie bien à la culture des dominés, et l'auteur se permet de qualifier ces jeux « d'imbéciles ». Ces derniers sont principalement regardés par son amant. Annie Ernaux a une distance critique vis-à-vis de cette culture, elle se surprend à regarder avec lui ses émissions qu'elle juge inintéressantes, par amour pour cet homme. Lors de l'instant présent de la passion, la femme est bien soumise aux décisions de cet homme pour pouvoir passer du temps et profiter de ses moments avec lui. Ainsi, dans *Se perdre*, la représentation de la femme passe par un retour à ses origines, celui de la culture populaire dont dépend cet amant.

Que ce soit dans le récit autobiographique *Passion simple* ou dans le journal intime *Se perdre*, l'auteur mêle les références à la littérature et à la culture populaire. En rejetant provisoirement les formes artistiques les plus élaborées au profit d'une culture populaire dans cette passion amoureuse, l'auteur instaure un retour aux origines, au monde de ses parents. Plus présente dans le journal intime, cette culture populaire tend vers une universalité de la passion. Annie Ernaux souhaite bien rendre compte d'une expérience de la passion en la rendant commune et accessible à tous.

Dans cette production d'un « je » complexe, Annie Ernaux, engagée socialement et politiquement, se met en scène dans le récit autobiographique et le journal intime pour témoigner. Philippe Vilain, dans son article intitulé « L'écriture du "don" réversif » explique : « Le ton du constat permet la mise en scène le réel mais aussi la transposition des valeurs dominées dans le registre scriptural réserve au monde dominant. Ce qui a pour effet direct de produire un nivellement des valeurs dominantes/dominées et de reconstruire une continuité entre l'art et la

⁸³¹ *Ibid.*, p. 99.

⁸³² *Ibid.*, p. 100.

⁸³³ *Ibid.*, p. 273.

vie⁸³⁴. » À partir de ce ton du témoignage, la passion et la représentation de la femme sont mises en scène dans un unique but : rechercher la vérité pour comprendre les motivations de la femme soumise au désir, sans se soucier de l'image qu'on lui donne.

⁸³⁴ Philippe VILAIN, *op. cit.*, 1998, p. 69. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/28137/25849>

3. La mise en scène de la passion : à la recherche d'une vérité

Passion simple et *Se perdre* peuvent s'interpréter par la présence du côté scénique. Il y a bien dans le récit autobiographique et le journal intime, une mise en scène de la passion qui fait donc surgir une théâtralité du texte. À la question « qu'est-ce que la théâtralité ? », Roland Barthes répond, dans *Essais critiques* : « C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations, qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumière qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur⁸³⁵. » À partir de cette définition sur la théâtralité, la mise en scène quotidienne de la passion devient possible, comme le souligne Denis Fernandez-Recatala, dans son ouvrage intitulé *Annie Ernaux* : « En apparence dans ces romans qui nous sont destinés, aucun mouvement d'importance, pas d'événement substantiel propre à émouvoir un imaginaire débridé, mais un modeste théâtre du quotidien où la scène à chaque instant nous paraît étouffante⁸³⁶. » Ce théâtre du quotidien, que l'auteur représente dans ce corpus, manifeste bien le déroulement d'une passion tragique qui se dote d'une fatalité face à la tension dramatique. L'écriture revêt alors une dimension cathartique dans cette recherche de vérité pour témoigner du monde, comme l'indique Annie Ernaux dans un entretien accordé à Michelle Porte : « C'est une expérience, mais je reste persuadée que c'est par l'écriture que j'atteins non pas ce que je considère comme ma vérité, mais une vérité plus générale. Au fond, ce qui est oral me paraît une vérité purement personnelle. Alors que l'écrit est une vérité plus universelle⁸³⁷. » Saisir la vérité universelle grâce à l'écriture, tel est l'objectif de l'auteur mais sans rejoindre la position des hommes⁸³⁸, dans le but d'une purification et d'une libération de soi. Dans ce « mouvement

⁸³⁵ Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1964, p. 41-42.

⁸³⁶ Denis FERNANDEZ-RECATALA, *Annie Ernaux*, Paris, Éditions du Rocher, 1994, p. 15.

⁸³⁷ Michelle PORTE, « entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Le vrai lieu*, Gallimard, 2014. Consulté le 1 septembre 2017. URL : <<http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux.-Le-vrai-lieu>>

⁸³⁸ « Le problème (la raison pour laquelle les gens ne comprennent pas), c'est qu'Annie Ernaux n'a pas rejoint le moins du monde la position des hommes ! Elle a inventé quelque chose de nouveau. », Philippe LEJEUNE, « Un singulier journal féminin » dans *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, de Fabrice THUMEREL (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 255.

constant du sujet, qui est contradictoire et instable⁸³⁹ », et pour répondre à cette recherche d'une vérité par l'écriture, l'auteur met en scène différentes représentations et identités de la femme, face au tragique et à l'aliénation de la passion.

3.1. Le tragique de la passion : la fatalité face à la tension dramatique

La passion permet bien l'idéalisation de son objet, de l'être aimé, à qui la femme voue un culte, et qu'elle transfigure. La cristallisation se contente bien de neutraliser ces éléments négatifs et fait porter tout son effort sur la glorification de l'homme. Ce phénomène, Stendhal le définit dans *De l'Amour*, comme une « opération de l'esprit qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aimé a de nouvelles perfections⁸⁴⁰. » À l'inverse, dans *Passion simple et Se perdre*, la passion est vécue comme destructrice, proche d'une forme de *fatum*. Si au début du journal intime, et donc de leur relation, Annie Ernaux glorifie cet amant⁸⁴¹, elle remarque rapidement l'illusion de cette passion et, au fur et à mesure, témoigne des éléments négatifs et de l'impact de son désir pour cet homme qui se transforme en attente : « Le pire, c'est de continuer à attendre alors qu'il n'y a plus rien à attendre⁸⁴². » Ce n'est pas le cas pour le récit autobiographique qui, par son aspect rétrospectif, met en scène non pas les débuts de la passion mais bien la déchéance de celle-ci, ainsi que le souligne Annie Ernaux dans *Passion simple* : « Souvent, j'avais l'impression de vivre cette passion comme j'aurais écrit un livre : la même nécessité de réussir chaque scène, le même souci de tous les détails⁸⁴³. » Cette dernière est un phénomène qui ne dure pas et Annie Ernaux l'a bien compris. Elle met donc en scène une passion éphémère, consumée dans le récit autobiographique, notée quotidiennement dans le journal intime, là où le tragique devient possible. Nous entendrons le terme tragique dans son sens théâtral, comme « une situation conflictuelle, dramatique, douloureuse, dans laquelle une personne

⁸³⁹ « Grâce à la théâtralisation, la narratrice n'est plus un personnage que l'on pourrait décrire ou analyser : comme dans une pièce de théâtre, il y a un mouvement constant du sujet, qui est contradictoire et instable. », Matthew JANES, *op. cit.*, 2004, p. 118. Mis en ligne en septembre 2004, consulté le 08 septembre 2017. URL : < <http://research.library.mun.ca/id/eprint/12256>>

⁸⁴⁰ STENDHAL, *De l'Amour*, Paris, Garnier Frères, [1959] 1966, p. 9.

⁸⁴¹ « C'est la première fois que je vis cette suite d'heures à faire l'amour sans temps mort. À dix heures et demie, il se lève. Moi : Tu veux quelque chose ? Lui : Oui, toi. Re-chambre. », *SP*, p. 31.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 346.

⁸⁴³ *PS*, p. 23.

est prise comme dans un piège dont elle ne peut s'échapper⁸⁴⁴. » L'auteur semble vouée à une fatalité en désirant cet homme, qui a tendance à boire beaucoup et possède peu de qualités. Ce dernier est vu sous un jour peu flatteur, que ce soit dans le récit autobiographique ou dans le journal intime. Nous envisageons le terme de fatalité comme « ce qui est fatal ; ce qui ne peut manquer d'arriver⁸⁴⁵. » Il désigne bien le caractère de ce qui est inéluctable et accentue ce tragique, cette souffrance éprouvée par la femme qui ne peut rien faire face à ce désir et cette attente. Il est intéressant de noter que cette attente est vécue comme dans *Fragments d'un discours amoureux*, où Roland Barthes la définit comme un : « tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards (rendez-vous, téléphones, lettres, retours⁸⁴⁶) ». Cette attente, source d'angoisses, suppose bien une mise en scène théâtrale pour représenter la perte de l'autre, Roland Barthes poursuit : « Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre⁸⁴⁷. » Si l'amant et l'attente sont sources de tragique, ce sont surtout les angoisses et les craintes d'Annie Ernaux qui sont représentées dans ce corpus, comme la douleur, le manque, la vieillesse et la mort : l'écriture de soi permet de mettre en scène cette construction de l'identité personnelle.

Dans *Passion simple*, la douleur, sensation à la fois physique et émotionnelle, résulte d'un manque. Cette dernière se définit comme une « souffrance plus ou moins vive, produite par une blessure, une brûlure, une lésion ou toute autre cause, qui manifeste une rupture du bien-être, de l'équilibre de la santé, la perte ou la diminution de l'intégrité physique⁸⁴⁸. » Elle se construit tout au long du récit autobiographique par rapport à l'absence de son amant A., comme l'explique Annie Ernaux : « Tout était manque sans fin, sauf le moment où nous étions ensemble à faire l'amour⁸⁴⁹. » L'auteur reconstitue principalement cette douleur à partir des tiroirs verbaux mis en place dans le récit autobiographique. Si la narratrice est dans l'attente, le lecteur l'est tout autant grâce à l'emploi de l'imparfait : « L'imparfait que j'ai employé spontanément dès les premières

⁸⁴⁴ TLFi, *op. cit.*, « tragique ».

⁸⁴⁵ *Ibid.*, « fatalité »

⁸⁴⁶ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1977, p. 47.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁴⁸ TLFi, *op. cit.*, « douleur ».

⁸⁴⁹ *PS*, p. 45.

lignes est celui d'une durée que je ne voulais pas finie, celui de "en ce temps-là la vie était plus belle", d'une répétition éternelle. C'était aussi produire une douleur qui remplaçait l'attente d'avant, des appels téléphoniques et des rendez-vous⁸⁵⁰. » L'imparfait symbolise bien l'attente de l'auteur, ce vide autour d'elle qui se crée et dans lequel elle s'engouffre. Ce tourment devient de plus en plus pesant chez la narratrice, qui souhaite l'estomper et pour cela, elle se remémore d'anciennes douleurs vécues et tente de retourner sur les lieux où elle a avorté clandestinement : « Comme espérant confusément qu'une ancienne douleur puisse neutraliser l'actuelle⁸⁵¹. » Insoutenable et intense, la douleur est également associée à la mort : « Mais je continuais à vivre⁸⁵² ». Cette phrase insiste sur la déchéance de la passion et la lutte d'Annie Ernaux pour survivre à cette vive souffrance. Dans cette attente qui s'accroît jour après jour, la narratrice appréhende les moments futurs avec son amant A. : « Et encore, j'avais la hantise du mouvement qui suivrait, où il serait reparti. Je vivais le plaisir comme une future douleur⁸⁵³. » Cette passion, vécue comme une liberté, est même comparée à un tableau : « J'aurais voulu conserver tel quel ce désordre où tout objet signifiait un geste, un moment, qui composait un tableau dont la force et la douleur ne seront jamais atteintes pour moi par aucun autre dans un musée⁸⁵⁴. » En associant sa passion au monde créateur de la peinture, elle souligne bien la force et la douleur de cette passion, mais aussi l'exclusivité de cette relation et son isolement par rapport au monde extérieur. L'auteur complète cette réflexion par une autre référence à l'art, en indiquant ce qu'elle a pu ressentir en apprenant que la statue *David* a été conçue par un homme et non une femme⁸⁵⁵. Finalement, dans *Passion simple*, la douleur passe essentiellement par les tiroirs verbaux mis en œuvre dans le récit. Le passé, le présent et le futur créent une osmose du temps tragique qui insiste sur la douleur de cette passion éphémère.

Le vieillissement accentue le tragique de la passion dans *Passion simple*. Celui-ci est un moyen implicite de dire l'écoulement du temps qui file et annonce la proximité avec la mort ou la prise de conscience d'une fin, en l'occurrence, l'aboutissement de leur relation. Il apparaît dans

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

⁸⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁸⁵³ *Ibid.*, p. 45.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁵⁵ « Je n'arrivais pas à m'éloigner du *David* de Michel-Ange, étonnée jusqu'à la douleur que ce soit un homme et non une femme, qui ait manifesté sublimement la beauté du corps masculin. », *ibid.*, p. 50.

deux occurrences : « La sensation que le temps ne me conduisait plus à rien, il me faisait seulement vieillir⁸⁵⁶. » Cette proximité avec la mort vide le temps de toute substance et anéantit tout désir de durer. Pour contrer ce temps dévastateur, Annie Ernaux ne mesure plus le temps chronologiquement mais bien « de tout [s]on corps⁸⁵⁷ » et pour le symboliser, elle évoque de nombreuses fois la mort, implicitement et explicitement. Anne Dufourmantelle, dans son ouvrage *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, affirme : « Une femme amoureuse n'est pas étrangère à la mort. Car dans l'amour fou, dans l'amour éperdu, il y a ce risque de mort, de l'abandon et de la perte⁸⁵⁸. » La mort est principalement associée à ses désirs, à sa passion vécue : « Désirs sublimes ou mortels, absence de dignité, croyances et conduites que je trouvais insensées chez les autres tant je n'y avais pas moi-même recours⁸⁵⁹. » Le fantasme de mort, associé à la description du corps souffrant, la saisit après le départ de A. : « Le corps entier me faisait mal. J'aurais voulu arracher la douleur, mais elle était partout. Je désirais qu'un voleur entre dans ma chambre et me tue⁸⁶⁰. » Ici, le vieillissement manifeste bien l'écoulement du temps et annonce la proximité avec la mort. Ce thème a été traité de nombreuses fois par Simone de Beauvoir, notamment dans *La Vieillesse*, où elle indique que ce n'est pas seulement un fait biologique mais un fait culturel⁸⁶¹. Elle propose aussi dans son étude une perception différente de la vieillesse en fonction du sexe. Vieillir a plus d'impact sur les femmes que les hommes, qui usent de subterfuges pour plaire et se sentir féminine, comme l'affirme Simone de Beauvoir : « Elle lutte ; mais teinture, peeling, opérations esthétiques ne feront jamais que prolonger la jeunesse agonisante⁸⁶². » Vieillir est alors dramatique pour les femmes, qui misent sur leur beauté et l'imagination de l'homme, et mène inévitablement vers une conscience de la mort. Le récit

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁵⁸ Anne DUFOURMANTELLE, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007, p. 180.

⁸⁵⁹ *PS*, p. 76.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁶¹ « Mais si la vieillesse, en tant que destin biologique, est une réalité transhistorique, il n'en reste pas moins que ce destin est vécu de manière variable selon le contexte social ; inversement : le sens ou le non-sens que revêt la vieillesse au sein d'une société met celle-ci tout entière en question puisque à travers elle se dévoile le sens ou le non-sens de toute vie antérieure. », Simone de BEAUVOIR, *La vieillesse I*, Paris, Gallimard, coll. « idées », [1970] 1979 p. 20.

⁸⁶² Simone De BEAUVOIR, *op. cit.*, [1949] 1976b, p. 451.

autobiographique crée une prise de conscience : la femme à l'aide d'un regard rétrospectif, se voit vieillir et l'aboutissement de leur relation symbolise la fin de cette passion.

Dans le journal intime *Se perdre*, le terme douleur apparaît à soixante-seize occurrences reprises⁸⁶³. Elle est principalement associée au tragique de la passion, lorsque l'auteur s'interroge sur le devenir de cette dernière : « Le désir et la douleur creusent ma vie. Est-cela une passion ? Je n'en suis même pas sûre⁸⁶⁴. » Ici, Annie Ernaux associe le désir et la douleur dans un couplage qui les met sur un pied d'égalité, puisque vivre une passion, c'est surtout une souffrance physique et psychologique. Luce Irigaray, dans son ouvrage *Ce sexe qui n'en est pas un*, affirme : « La femme, dans cet imaginaire sexuel, n'est que support, plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme. Qu'elle y trouve, par procuration, de la jouissance, c'est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien ; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l'homme qu'on lui connaît⁸⁶⁵. » Dans cet état de dépendance à la passion, l'auteur ressent des émotions contradictoires et paradoxales qu'elle transmet au lecteur grâce à l'emploi de figures de style : « Je vis dans une douleur anesthésiée⁸⁶⁶. » Ici, l'oxymore⁸⁶⁷ rend « une fine nuance de pensée au moyen d'une expression en apparence contradictoire⁸⁶⁸. » La passion est finalement indissociable de cette tension. Parallèlement, la narratrice la traduit en évoquant le temps qu'elle a pu perdre avec son ex-mari, lors d'un rêve : « Au réveil, douleur de ce temps perdu avec mon mari, dix-huit ans⁸⁶⁹... » Il y a bien une forme de regret, la femme a vécu et consacré sa vie à son ex-mari comme une femme domestiquée. Cette tristesse est personnelle et subjective, il n'existe pas d'échelle pour mesurer la douleur et Annie Ernaux souhaite bien en explorer les limites : « Ma volonté de descendre

⁸⁶³ *SP*, p. 29, 37, 45, 62, 78, 79, 85, 86, 89, 102, 109, 111, 117, 123, 125, 133, 135, 138, 139, 140, 145, 159, 166, 171, 175, 177, 178, 184, 185, 187, 191, 192, 193, 194, 203, 208, 211, 216, 227, 231, 233, 239, 243, 264, 268, 274, 276, 277, 284, 293, 294, 305, 307, 308, 315, 319, 320, 322, 323, 327, 330, 332, 334, 341, 343, 350, 351, 354, 370, 368.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁶⁵ Luce IRIGARAY, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 25.

⁸⁶⁶ *SP*, p. 187.

⁸⁶⁷ « Cette figure de style consiste donc à unir deux mots que leur sens rend théoriquement incompatibles. », Nicole RICALENS-POURCHOT, *op. cit.*, [2011] 2016, p. 95, « oxymore ».

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 95, « oxymore ».

⁸⁶⁹ *SP*, p. 321.

jusqu'au bout de la douleur, et de l'illusion en même temps⁸⁷⁰. » L'auteur souhaite explorer cette souffrance pour mieux rechercher son identité. La douleur passe de même par l'exclusion du monde extérieur ce qui insiste sur l'exclusivité de sa passion avec son amant. En étant rejetée, Annie Ernaux semble passer à côté des belles choses du quotidien. Ce rejet, elle l'imagine pour se projeter dans une potentielle peine possible, à l'aide du futur : « Être dans un trou, c'est-à-dire conscience de ne pas être du tout aimée, et peut-être lâchée, conscience de la douleur que cela représentera, représente déjà⁸⁷¹. » Dans cette phrase, la passion enferme et accentue la souffrance ressentie par la narratrice. Ce déchirement, dont l'amant est la principale source, accroît sa difficulté à l'oublier : « Il aura été pour moi une telle source de rêve et de douleur que je ne peux renoncer facilement à lui, ou plutôt à son image, son souvenir⁸⁷². » Ici, Annie Ernaux renvoie à ses souvenirs, à l'image de son amant, où le désir peut continuer et se perpétuer dans un autre temps. La douleur est telle qu'à la fin de son journal, il est impossible pour l'auteur de relire les pages : « Je ne peux relire sans douleur ce journal (les dernières pages⁸⁷³). » La douleur, nettement plus présente dans le journal intime *Se perdre*, s'explique par le genre, avec une écriture quasi-simultanée à la situation d'énonciation. L'auteur note ainsi quotidiennement sa passion sans le regard rétrospectif que le récit autobiographique possède. Cette douleur, créée par la souffrance de leur relation, s'étend dans une corrélation des trois temps : le passé, le présent et le futur qui permettent à l'auteur de s'interroger sur ces représentations de la femme.

La vieillesse, décrite rapidement dans *Passion simple*, devient plus présente dans le journal intime *Se perdre*, où l'écriture retient les éléments annonciateurs de la dissolution du corps : apparition des rides⁸⁷⁴, relâchement de la peau⁸⁷⁵ ou encore prise de poids⁸⁷⁶. Cette vieillesse est surtout synonyme de solitude, de condamnation : « Cette nuit, larmes, envie de mort,

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 304.

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 134.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 351.

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 109-110.

⁸⁷⁴ « Dans quatre ans, j'aurai davantage de rides, je serai ménopausée, lui, à quarante ans, sera dans la force de l'âge. », *ibid.*, p. 232.

⁸⁷⁵ « Ce matin, dégoût de mes bras, dont l'intérieur se fane : cela, ou grossir, remplir la mollesse de la peau, et me couvrir de cellulite. », *ibid.*, p. 124.

⁸⁷⁶ « Et moi ? ici, l'engagement pris devant lui : je vais essayer de ne pas vieillir. Rester toujours à cinquante-sept kilos. Fil d'or ou autres moyens de tricher, si les rides s'accroissent. », *ibid.*, p. 314.

horreur de sentir mes cuisses sans fermeté, de me savoir condamnée à vieillir, donc à la solitude⁸⁷⁷. » L'écriture du journal intime possède bien une fonction exutoire, comme l'affirme Sébastien Hubier, par laquelle « l'écrivain cherche à pallier une solitude qui est source de souffrance autant que de savoir⁸⁷⁸. » Dans cette source de connaissance, proche d'une visée cognitive, elle tente, tout de même, de se rassurer sur son âge en admettant qu'elle se trouve assez éloignée de la cinquantaine : « Mais ce n'est pas encore cette année que je vais entrer dans les fifties⁸⁷⁹. » Si dans *Passion simple*, la douleur est immuable, dans *Se perdre*, l'amour d'un homme plus jeune fonctionne comme un remède d'immunisation contre la vieillesse : « Perdre un homme, c'est vieillir d'un seul coup de plusieurs années, vieillir d'un coup de tout ce temps qui ne passait pas, quand il était là, et des années à venir, imaginées⁸⁸⁰. » Cette peur de vieillir vient même envahir son quotidien. Annie Ernaux nous retranscrit dans ce journal une conversation avec son amant qui témoigne de son hantise de vieillir par peur de ne plus lui plaire : « Dans mon bureau, j'entends la voiture partir. "Je reviendrai. — Je serai vieille. — Tu ne seras jamais vieille pour moi. — J'essaierai de ne pas vieillir⁸⁸¹." » La vieillesse, présente tout au long du journal intime, s'intensifie lors de l'absence de cet homme, face à la solitude de la femme, quand la mort refait surface.

La mort apparaît comme un passage obligatoire pour sublimer cette passion, comme le souligne Jean Baudrillard, dans *De la séduction* : « Il faut que l'initié passe par une phase de mort, même pas de souffrance pathétique : de néant, de vide — ultime moment avant l'illumination de la passion et l'abandon érotique⁸⁸². » Annie Ernaux prend rapidement conscience du présent qu'elle vit mais qui fuit, et donc de son vieillissement ainsi que de sa mort future : « Et pourtant, ici, maintenant, je ne sais pas encore. Dans deux heures et demie, tout sera peut-être fini. Ma dernière lettre restera dans mon sac. Plus ou moins, cela ressemble toujours à la mort⁸⁸³. » La souffrance est telle qu'elle compare le jour présent à la mort : « Ce jour est la charnière du passé et de

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁷⁸ Sébastien HUBIER, *op. cit.*, 2003, p. 60.

⁸⁷⁹ *SP*, p. 92.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 344.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 299.

⁸⁸² Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 1979, p. 151.

⁸⁸³ *SP*, p. 180.

l'avenir. C'est comme la mort⁸⁸⁴. » Le dégoût de la vie, la fatigue, l'impossibilité de créer⁸⁸⁵ et l'amour insatisfait sont des raisons qui justifient le désir de mort : « Désir immédiat de passer un test de détection du sida. Comme un désir de mort et d'amour, "il m'aurait au moins laissé cela⁸⁸⁶". » L'écriture met en scène à la fois la perte de l'amant, la mort de la passion et de leur relation : « Et c'est cette constatation qui est affreuse. La vraie vie est dans la passion, avec le désir de mort. Et cette vie-là n'est pas créatrice⁸⁸⁷. » La vieillesse et la mort touchent autant l'individu, dans notre cas, la représentation de la femme dans le journal intime, que la société, en l'occurrence le lecteur.

Le journal intime *Se perdre* relate davantage les terreurs et les craintes d'Annie Ernaux que sont la douleur, la vieillesse ou la mort, par le cheminement de la passion, plus que le récit autobiographique, qui possède une distance, un regard rétrospectif. Mais les deux textes ont en commun de témoigner d'une écriture de la mémoire de la passion, où le temps laisse des traces irréversibles. Par la projection dans le temps, l'écriture de soi permet de se questionner sur sa propre représentation sur l'instant présent mais aussi sur l'instant futur, où la vieillesse et la mort menacent cette relation avec cet homme, que ce soit dans le récit autobiographique ou le journal intime. Ces craintes doivent bien se comprendre comme l'acceptation proche d'une séparation et de la fin d'une passion tragique. Cette fatalité de la passion, face à la tension dramatique, tend bien vers une écriture cathartique. Celle-ci a pour but de créer une libération et une purification de la femme à partir des différentes mises en scène dans *Passion simple* et *Se perdre*.

3.2. Une écriture cathartique : le témoignage comme purification et libération des passions

En représentant la passion, l'écriture acquiert bien une fonction cathartique. Cette dernière renvoie à l'une des fonctions de la tragédie selon Aristote. Il s'agit de libérer les spectateurs de leurs passions en les exprimant symboliquement. En effet, le spectacle tragique opère chez le

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 306-307.

⁸⁸⁵ « Le cycle recommence : une journée dolente, anesthésiée, où je suis incapable de faire quoi que ce soit de créatif », *ibid.*, p. 58.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 312.

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 368.

spectateur une purification des passions⁸⁸⁸. Nous entendrons donc le terme de catharsis dans son sens théâtral pour désigner l'écriture d'Annie Ernaux. Le témoignage rend possible une libération de la parole qui mène à la purification⁸⁸⁹ des passions. Il y a bien un besoin par l'écriture de se maintenir dans le temps. Certes, Annie Ernaux rejette la psychanalyste⁸⁹⁰, mais l'autoanalyse ne lui est pas étrangère : « Une étape capitale est franchie lorsque l'enfant devient capable de garder en lui l'image de sa mère en son absence⁸⁹¹. » L'écriture, dépouillée à l'image de la passion devient un témoignage dans le but d'une libération et une purification de soi, que ce soit dans *Passion simple* ou *Se perdre*, qui passent par la mise en récit de ses rêves qui acquiert une fonction exutoire. Le rêve se définit comme une « opération psychique propre au rêveur⁸⁹² » selon Freud, contrairement à la tradition antique qui interprétait le rêve comme un message envoyé par les dieux, une activité dont la source était externe au rêveur. Beaucoup d'impressions et de souvenirs d'enfance referaient surface dans le songe et permettraient de réaliser nos désirs⁸⁹³. Mais il est bien différent d'une représentation ou d'une répétition d'expériences vécues. Le matériel apparaît modifié, transformé, voire étranger au rêveur, comme le note Freud, et le rêve n'apporte que des fragments de représentation « des désirs érotiques refoulés⁸⁹⁴. »

⁸⁸⁸ Dans le chapitre 6, Aristote donne pour définition : « La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue [...]; la représentation est mis en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions. », ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 53.

⁸⁸⁹ Nous préférons employer le terme de « purification » qui désigne la façon dont les émotions sont épurées à l'intérieur de l'âme par le moyen du spectacle par rapport au terme « purgation » qui fait référence à la façon dont l'âme est débarrassée de ses émotions excessives par le spectacle.

⁸⁹⁰ Annie Ernaux rejette avec vigueur les explications psychanalytiques de son comportement, privilégiant une approche sociale et politique. Nous tenterons tout de même une analyse rapide dans cette dernière sous-partie pour mieux comprendre les enjeux de la représentation de la femme dans ce corpus. Son refus est expliqué dans *La Honte* : « Je n'attends rien de la psychanalyse ni d'une psychologie familiale dont je n'ai eu aucun mal à établir des conclusions rudimentaires depuis longtemps, mère dominatrice, père qui pulvérise sa soumission en un geste mortel, etc. », ANNIE ERNAUX, *op. cit.*, 1997, p. 31.

⁸⁹¹ *SP*, p. 224.

⁸⁹² « Avec l'éclosion de l'esprit scientifique, toute cette ingénieuse mythologie a cédé le pas à la psychologie, et de nos jours tous les savants, à l'exception d'un bien petit nombre, sont d'accord pour attribuer le rêve à l'activité psychique du dormeur lui-même. », Sigmund FREUD, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1925, p. 7-8.

⁸⁹³ « Il est aisé de voir que tous ces rêves d'enfants sont identiques en un point. Ils réalisent les désir que le jour a fait naître et n'a pas satisfait. Ils sont donc, franchement et sans détour, des désirs réalisés. », *ibid.* p. 45.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 160.

Dans le récit autobiographique *Passion simple*, la narratrice écrit six de ses rêves vécus pendant sa relation avec son amant. Il est, dans un premier temps, une possibilité d'évoquer sa mère morte : « Dans mes rêves, il y avait aussi ce désir d'un temps réversible. Je parlais et me disputais avec ma mère (décédée), redevenue vivante, mais je savais dans mon rêve — et elle aussi — qu'elle avait été morte⁸⁹⁵. » Ici, dans cette réversibilité du temps, le songe fait revivre un être proche, sa mère. Annie Ernaux poursuit : « Cela n'avait aucun caractère extraordinaire, sa mort était derrière elle, comme "une bonne chose de faite", voilà tout. (Il me semble que ce rêve m'est venu souvent⁸⁹⁶.) » Ce fantasme est perçu dans le récit comme une expérience régulière, comme l'indique l'auteur avec l'usage des parenthèses et l'adverbe « souvent » qui souligne la répétition des événements. La mort de sa mère est vécue comme un « soulagement ». Elle enchaîne sur un autre rêve, dans lequel est mise en scène une petite fille dont l'identité est inconnue. Ce songe constitue l'unique occurrence du monde extérieur, ce qui insiste sur l'exclusivité de leur relation, même dans le rêve : « Une autre fois, c'était une petite fille en maillot de bain qui disparaissait au cours d'une excursion. La reconstitution du crime avait lieu aussitôt⁸⁹⁷. » Dans cet exemple, l'auteur s'identifie à cette jeune fille, qui reproduit incontestablement les mêmes erreurs, par sa naïveté, et insiste sur l'aveuglement que lui cause cette passion. En d'autres occasions, son amant, source principale de ses songes, est également présent : « Un instant, je suis remplie d'une grande tranquillité, la même que j'éprouve au sortir d'un rêve où je viens de le voir et je ne sais pas alors que j'ai rêvé⁸⁹⁸. » Rêver est alors une source de quiétude, où la passion devient réalité et semble perdurer dans ce « temps réversible ». La narratrice y assouvit ses désirs face à l'attente interminable de cet homme ce qui symbolise bien la continuité de la passion, d'un autre temps symbolique dans lequel la passion ne meurt jamais : « L'impression que l'attente, les rêves de ce temps-là y étaient déposés et que je retrouverais ma passion pareille à ce que je vivais alors⁸⁹⁹. » S'ils permettent de réaliser sa passion et de refaire vivre ses proches, c'est aussi l'occasion de se représenter : « Dans les autres rêves, je

⁸⁹⁵ *PS*, p. 59.

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

perdais mon sac, ma route, je ne parvenais pas à remplir ma valise pour un train imminent⁹⁰⁰. »
Finalement, dans le récit autobiographique *Passion simple*, le songe permet de faire perdurer cette relation dans un autre temps où la femme peut accomplir ses désirs.

À l'inverse, dans le journal intime *Se perdre*, la libération et la purification de soi remettent en question les représentations de la femme. Ces dernières correspondent bien à l'idée de vivre singulièrement cette passion. Ainsi, cette écriture cathartique s'explique par le genre employé : le journal intime rend compte au jour le jour de son expérience et de l'acquisition de cette libération tandis que dans le récit autobiographique, par la rétrospection, l'auteur jouit de cette purification, déjà acquise. La femme s'interroge alors sur cette liberté obtenue durant leur relation. Annie Ernaux l'affirme clairement dans son journal : « Je suis très vulnérable, si physique, pas nouveau, mais de plus en plus depuis sept ans, depuis ma liberté retrouvée⁹⁰¹. » Elle remet bien en cause l'existence de cette liberté dans cette phrase, tout comme dans l'écriture : « Je ne suis même plus sûre que la liberté existe dans l'écriture, je me demande même si ce n'est pas le domaine de la pire aliénation, où le passé, les horreurs du vécu font retour⁹⁰². » Si ce n'est pas l'écriture, c'est le rêve qui permet d'accéder à une forme de libération et de purification de soi. La forme du journal intime accorde une inclusion plus facile des songes, qui, mêmes s'ils sont parfois présents dans *Passion simple*, ils sont plus nombreux et plus développés dans *Se perdre*. Dans le récit autobiographique, Annie Ernaux est heureuse de rêver de son amant A. et de faire perdurer sa passion dans un temps réversible ; au contraire, dans le journal intime, l'auteur affirme sa joie de l'évincer : « Une grâce m'est tout de même donnée : je ne rêve pas de S⁹⁰³. » Ici, il y a bien une connotation religieuse avec la grâce, comme si le ciel a pu lui épargner cette souffrance, cette fatalité. Son ex-mari, apparu dans l'un de ses rêves, est également la cause de ses tourments : « Dans le rêve, j'essaie de revendre le collier de perles qui provient de la grand-mère de mon ex-mari⁹⁰⁴. » Il y a bien le désir chez Annie Ernaux de tourner la page avec son ex-mari, en voulant vendre ce collier. Une seconde occurrence liée est présente : « Je n'ai pas dormi vraiment, je suis tombée dans l'horreur : pleurs, certitude d'être lâchée doucement — rêves de

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁹⁰¹ *SP*, p. 360.

⁹⁰² *Ibid.*, p. 371.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 316.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 315.

mon ex-mari qui voulait me baiser et c'était atroce pour moi, hantée de S⁹⁰⁵. » Ce rêve constitue bien une crainte pour l'auteur qui ne souhaite pas revoir son ex-mari et reperdre cette liberté acquise par la passion à la mort de sa mère. Françoise Dolto, dans son ouvrage *L'image inconsciente du corps*, affirme : « Dans le temps actuel se répète toujours en filigrane quelque chose d'une relation d'un temps passé. La libido est mobilisée dans la relation actuelle, mais peut s'en trouver réveillée, re-suscitée, une image relationnelle archaïque, qui était restée refoulée et qui fait alors retour⁹⁰⁶. » Associés à son ex-mari, ces rêves traduisent la crainte de l'auteur de retourner dans ses anciennes conditions de femme domestiquée. Un autre rêve dans ce journal, raconté de façon très détaillée, prouve les difficultés traversées par la diariste sur des choix passés ou à venir. Il l'amène à s'interroger sur ses choix qui peuvent affecter son futur, puisque le récit est illustré d'un schéma – le seul dans ce journal – qui donne au rêve une autre réalité afin de mieux en comprendre la signification : « J'arrive sur une voie de chemin de fer, que certains traversent, mais c'est très dangereux (est-ce en relation avec la fin d'*Anna Karénine* ?) Je rebrousse chemin, un détour assez long pour reprendre le chemin correct (mais j'étais capable de me rappeler où commençait l'erreur de route). Le bon chemin est surplombé par la voie ferrée⁹⁰⁷. » Le temps réversible, déjà évoqué dans *Passion simple*, est un point essentiel du songe chez Annie Ernaux, comme elle le souligne dans son journal intime : « Le rêve, ce rêve, me donne le sentiment que le temps est réversible : je pensais à la fois que ma mère avait été morte, puis était revenue, seulement malade, et à nouveau plongée dans le temps, par définition indéterminée⁹⁰⁸. » Le songe donne la possibilité à l'auteur d'accéder à un autre univers qui est modifiable et réversible. Le journal permet à l'auteur de s'interroger, de se modéliser dans un autre temps où celle-ci écrit davantage ses rêves qui traduisent, à la fois, une volonté de poursuivre son désir, et à la fois, la crainte de ne plus pouvoir revivre cette passion.

Le songe est bien un moyen de mettre en évidence la souffrance de la narratrice, après la perte de sa mère, comme après la rupture avec son amant. Si dans le récit autobiographique, la libération et la purification sont plus nettes, ceci s'explique par la distance rétrospective de l'écriture tandis que pour le journal intime, le rêve est, plus souvent, associé à une peur et à une crainte. Ce dernier passe ici par une forme de fantasme du désir, qui se présente sous la forme d'un

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 86.

⁹⁰⁶ Françoise DOLTO, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, [1984] 2010, p. 23.

⁹⁰⁷ *SP*, p. 315-316.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 349.

bonheur. Dans cette purification et dans cette libération des passions qui passent par les rêves, Annie Ernaux nous livre son désir dans une passion assumée, acceptant toutes les humiliations impliquées par ses sentiments. Dans cette soumission et possible aliénation de la passion, l'auteur est à la recherche d'une identité, à travers sa propre représentation, à travers cette mise en scène théâtrale de la passion.

3.3. L'aliénation de la passion : à la recherche d'une identité face à sa propre représentation

La passion oriente le comportement et la personnalité d'Annie Ernaux dans une possible aliénation. Cette dernière est évoquée explicitement dans le journal intime : « Si on lit ce journal un jour, on verra que c'était exact "l'aliénation dans l'œuvre d'Annie Ernaux", et pas seulement dans l'œuvre, plus encore dans la vie⁹⁰⁹. » En philosophie et en sociologie, *Le Trésor de la langue française* la définit comme : « Privation de libertés, de droits humains essentiels éprouvée par une personne ou un groupe social sous la pression de facteurs permanents (Hegel) ou historiques (Marx) qui l'asservissent à la nature ou à une classe dominante⁹¹⁰. » Dans l'idée d'une privation de ses droits et de ses libertés, il y a bien la notion de la dépossession de l'individu, c'est-à-dire d'une perte de maîtrise, de ses propres forces au profit d'un autre, et dans notre cas, face à l'aliénation de la passion, la femme subit passivement ce désir. Cette aliénation de la passion qui dépossède la femme amène cette dernière dans une recherche d'identité face à sa propre représentation. Pour cela, l'auteur passe par un discours proche du monologue intérieur pour pouvoir dire cette aliénation. René Rivara tente, à partir des concepts linguistiques établis par Todorov, Barthes ou Genette, dans son ouvrage *Pragmatique et énonciation : études linguistiques*, d'établir une définition du monologue intérieur⁹¹¹. Nous n'entendons pas le monologue intérieur comme le définit René Rivara, mais bien dans un sens sociologique, comme Isabelle Charpentier le conçoit

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁹¹⁰ *TLFi*, *op. cit.*, « aliénation ».

⁹¹¹ « Dans la quasi-totalité des cas, le terme de "monologue intérieur" désigne non un genre, mais une technique narrative destinée, notamment dans les romans de "courant de conscience", à rendre compte de ce qui, dans la vie, est inaccessible, mais qui le devient grâce à la fiction : la vie intérieure de personnages dont les pensées et les émotions sont révélées au lecteur. Dans la pratique de la lecture, on perçoit intuitivement sans difficulté les fragments de texte exprimant une pensée qui n'est pas destinée à être communiquée. On peut, dans cette optique, se donner une définition du monologue intérieur en termes narratologiques : *texte qui relate les pensées d'un personnage et donne ainsi accès à sa vie intérieure.* », René RIVARA, « Pour une approche énonciative du monologue intérieur », dans *Pragmatique et énonciation : études linguistiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 217. Il est intéressant de souligner que cette définition peut avoir des similarités avec celle du journal intime. Ce dernier ne constitue toutefois pas un monologue intérieur, même s'il en est proche.

dans son article « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable » :

Les ouvrages, tous écrits à la première personne, sont construits sous la forme du monologue intérieur ; libérés des contraintes syntaxiques, ils en respectent toutefois toutes les caractéristiques : emploi de phrases nominales, verbes à l'infinitif, ruptures de construction, phrases en suspens... Pourtant, le pacte autobiographique apparaît constamment sinon réellement menacé, au moins malmené, par l'anachronie des récits, juxtaposant ellipses, fragments et séquences morcelées, la présence de longs espaces vierges dans la mise en texte, préférés progressivement aux transitions logiques, mais surtout par les interventions récurrentes dans le corps des textes de l'auteur elle-même s'adressant au lecteur, par des réflexions et commentaires tant sur le témoignage que sur le procès d'écriture ; ces procédés limitent une lecture strictement cursive et marquent la prise de distance de l'écrivain.⁹¹²

Nous étudierons ainsi ces différents procédés mis en place dans le récit autobiographique *Passion simple* et le journal intime *Se perdre* pour rendre compte des rapprochements possibles, des similitudes, avec le monologue intérieur.

Dans *Passion simple*, ce discours, proche du monologue intérieur, passe dans un premier temps par l'emploi de phrases nominales pour pouvoir mettre en valeur ses pensées intérieures, ses désirs, comme son voyage à Venise : « Par une croyance identique, impulsion quelquefois de retourner vraiment à Venise, dans le même hôtel, la même chambre⁹¹³. » L'emploi de listes et d'énumérations permet de créer une voix proche du monologue intérieur. Elles sont au nombre de trois⁹¹⁴ dans le récit autobiographique, où l'auteur note ses principales pensées : « imaginer dans quelle pièce nous ferions l'amour à son arrivée⁹¹⁵. » Cette liste devient même une potentielle liste de courses : « acheter du whisky, des fruits, diverses petites nourritures pour la soirée ensemble⁹¹⁶ » mais aussi ce qu'elle ne doit plus acheter, plus loin dans le récit, suite à la fin de

⁹¹² Isabelle CHARPENTIER, *op. cit.*, 2006. Mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 26 août 2017. URL : <<http://contextes.revues.org/74>> ; DOI : 10.4000/contextes.74

⁹¹³ *PS*, p. 58.

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 14, 27-30, 54-57.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

cette passion : « au supermarché, je pensais, “je n’ai plus besoin de prendre telle chose” (du whisky, des amandes, etc⁹¹⁷.) ». La narratrice éprouve un besoin d’extérioriser ses sentiments et ses pensées, et pour cela, elle imagine de potentielles retrouvailles avec son amant A. : « j’imaginai qu’on se retrouvait dans un hôtel, un aéroport, ou qu’il m’envoyait une lettre. Je répondais à des paroles qu’il n’avait pas dites, à des mots qu’il n’écrira jamais⁹¹⁸. » Ces listes, excentrées du texte, confirment comment Annie Ernaux nous livre ses pensées les plus intimes. Cette voix intérieure est également entendue dans le récit autobiographique par les notes de bas de page. Utilisées dans *Passion simple*, Annie Ernaux s’interroge et remet en question ou complète ce qu’elle écrit : « Il “fait sa vie” avec détermination, c’est-à-dire qu’il n’y a pas pour lui d’œuvre plus importante à élaborer que cette vie. Qu’il en aille autrement pour moi ne m’autorise pas à dévoiler sa personne. Il n’a pas choisi de figurer dans mon livre mais seulement dans mon existence⁹¹⁹. » Elle apporte une explication à son propre texte, et comme nous l’avons indiqué dans la deuxième partie, les notes de bas de page sont réservées à une pratique sociologique ou scientifique. Il y a bien une distinction entre ces deux voix, la deuxième vient compléter la première. Dans une autre note de bas de page, Annie Ernaux complète sa réflexion, en évoquant une possible analyse du comportement sur les regards de l’enfant envers la mère, en nommant un magazine célèbre : « Dans *Marie-Claire*, des jeunes, interviewés, condamnent sans appel les amours de leur mère séparée ou divorcée. Une fille, avec rancune : “Les amants de ma mère n’ont servi qu’à la faire rêver.” Quel meilleur service⁹²⁰ ? » Ici, la narratrice signale bien que le rêve est l’un des accès qui lui procure du bonheur pour perdurer sa relation au-delà du temps présent. Le lecteur accède bien aux pensées les plus intimes de la femme. Ce discours proche du monologue intérieur est également possible par les blancs typographiques présents dans le récit autobiographique, au nombre de six occurrences⁹²¹. Leur fonction est de séparer des phrases n’ayant pas de rapports. Les blancs typographiques et les retours à la ligne accélèrent la lecture, tout en lui donnant paradoxalement, sur la page imprimée, l’image d’un poème à savourer. Ils donnent aussi la possibilité à l’auteur de passer d’un épisode à l’autre : « Il aimait les costumes

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 32, 42, 60, 66, 75, 77.

Saint-Laurent, les cravates Cerruti et les grosses voitures⁹²². » Cette présence de blancs prouvent l'inscription du diariste dès l'écriture de *Passion simple*, renforcée par la mention d'une date au sein du récit : « février 91⁹²³ ». Ces blancs typographiques traduisent la volonté de la narratrice de pouvoir passer d'un temps à un autre, du temps de leur relation au temps de l'écriture qui s'inscrit dans un discours proche du monologue intérieur : « Maintenant c'est avril⁹²⁴. » Ces derniers peuvent donc symboliser autant le silence de la narratrice qu'une mise en forme de la passion dépouillée. Les phrases interrogatives, quant à elles, confirment qu'elle s'interroge sur sa relation avec cet homme : « Sous le tunnel de la Défense, en revenant, je pensais, "où est mon histoire⁹²⁵ ?". » Ses pensées les plus intimes sont aussi retranscrites à l'aide des parenthèses : « (Est-ce qu'il n'y a que moi pour revenir sur les lieux d'un avortement ⁹²⁶. [...]) » Les parenthèses interrompent la construction syntaxique et permettent à l'auteur d'apporter une réflexion, non sur l'écriture mais sur ses gestes du quotidien. La narratrice met en scène cette crainte, cette peur de perdre son amant qui devient une obsession dans le récit autobiographique : « (Qu'est-ce qui assure que ce n'est pas la dernière fois⁹²⁷ ?) » Ici, l'auteur exprime bien une peur, celle de ne plus pouvoir faire l'amour avec lui, que ce soit la dernière et unique fois. Plus explicite encore, elle tente d'avoir des réponses face cette passion dévastatrice : « Je me demande si je n'écris pas pour savoir si les autres n'ont pas fait ou ressenti des choses identiques, sinon, pour qu'ils trouvent normal de les ressentir⁹²⁸. » Pour Annie Ernaux, sa relation avec son amant A. est une relation singulière et unique. En publiant cette passion, l'auteur exprime sa volonté d'écriture par le besoin de communiquer, de savoir si le monde extérieur a pu ressentir ses choses liées à son désir. Ce besoin de formuler aux autres passe aussi par l'italique, présente à dix reprises dans *Passion simple*⁹²⁹. Cette dernière est principalement

⁹²² *Ibid.*, p. 32.

⁹²³ *Ibid.*, p. 71.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁹²⁵ *Ibid.*, p. 74.

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹²⁹ *Ibid.*, p. 15, 23, 28, 31-32, 33, 39, 50, 58, 63, 72.

utilisée pour indiquer les titres de livres⁹³⁰, des œuvres d'art⁹³¹, des films⁹³², des jeux ou feuilletons télévisés⁹³³ ou des journaux⁹³⁴. Une seule occurrence ne renvoie pas à une œuvre mais attire l'attention du lecteur : « je me demandais pourquoi il était impossible de *passer* dans ce jour-là, ce moment-là, de la même façon qu'on passe d'une chambre à l'autre⁹³⁵. » Ce mot, en italique, rend bien compte de l'impossibilité de la narratrice de trouver un équivalent pour traduire une manipulation du temps. Finalement, tous les procédés mis en place dans le récit autobiographique *Passion simple* font entendre un discours proche du monologue intérieur, dans lequel l'auteur s'interroge et annonce ses pensées les plus intimes, et rend compte de la représentation de la femme aliénée face à ce désir. Ce discours, proche de l'introspection, est d'autant plus visible dans le journal intime.

Pour *Se perdre*, les listes sont plus apparentes que dans le récit autobiographique en comptabilisant six occurrences⁹³⁶. Ces dernières sont plus attendues dans le journal intime que dans le récit car c'est une écriture quasi-simultanée à l'expérience de la passion et il n'y a pas de mise en forme narrative ultérieure. La liste permet ainsi à l'auteur de résumer rapidement une journée en évoquant les événements les plus importants : « Vendredi 23. Télé le matin Déjeuner à l'ambassade de France Rencontre diverses Rue de l'Arbat⁹³⁷. » Les listes, la narratrice les utilise pour évoquer ces déceptions, et donc une pensée seulement accessible par le journal intime : « 1) il n'a toujours pas dit les mots tendres attendus 2) après la rencontre à France-URSS, il est reparti avec les filles de l'ambassade sans me raccompagner à Cergy⁹³⁸ ». Elle énumère même les

⁹³⁰ « Ainsi, lire dans *Vie et destin* de Grossman que “lorsqu'on aime on ferme le yeux en embrassant” me portait à imaginer que A. m'aimait puisqu'il m'embrassait ainsi. », *ibid.*, p. 15.

⁹³¹ « Je n'arrivais pas à m'éloigner du *David* de Michel-Ange », *ibid.*, p. 50.

⁹³² « il me prenait l'envie de voir sans délai tel film dont j'étais persuadée qu'il contenait mon histoire, très déçue si, lorsqu'il était ancien, on ne le jouait nulle part, comme *L'empire des sens* d'Oshima », *ibid.*, p. 27-28.

⁹³³ « À la télévision, il préférait les jeux et *Santa Barbara* », *ibid.*, p. 33.

⁹³⁴ « (*Le Monde* de ce soir) », *ibid.*, p. 72.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 58-59.

⁹³⁶ *SP*, p. 54-55, 64, 77-78, 167, 240, 274-275.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 64.

possibles causes du silence de son amant⁹³⁹, son état de douleur qu'elle tente de distinguer⁹⁴⁰ ou encore inscrire son regret de ne pas avoir noté les détails prévus pour leur rencontre⁹⁴¹. Ce monologue intérieur est renforcé par les points de suspension. Plus on avance dans le journal intime, plus ces derniers deviennent fréquents⁹⁴². Ils sous-entendent une suite : « Comment faire pour que mon attachement n'apparaisse pas trop vite, pour que la difficulté de me garder lui apparaisse de temps à autre⁹⁴³... » Quand ils interrompent la phrase, ils peuvent traduire le silence de la narratrice, sa réticence : « Moi, moi... L'évidence pourtant⁹⁴⁴. » Ils prennent le lecteur à partie en lui confiant la tâche de finir les phrases et permettent de ne pas assumer ce que l'auteur exprime au plus profond d'elle-même. Cela peut aussi montrer une réserve de la part de la femme, qui souhaite conserver son jardin secret. Les phrases interrogatives tout au long de son journal intime rendent aussi compte des interrogations de l'auteur sur son propre comportement, proche d'un monologue intérieur, comme le récit autobiographique *Passion simple* : « Cette façon de vivre dans l'angoisse est la pire de toutes — est-ce sûr ? — et ne saurait se prolonger des mois, de toute manière⁹⁴⁵. » Ici, en mettant en valeur sa propre interrogation entre deux tirets, Annie Ernaux s'interroge sur cette angoisse et se demande si c'est bien la pire de toutes. La subjectivité de l'auteur se manifeste aussi par l'emploi de phrases exclamatives, absentes du récit autobiographique *Passion simple* : « Sous mes pas s'ouvre l'énormité du gouffre de l'inconnu : la petite pièce que j'ai dû être dans son existence⁹⁴⁶ ! » Ici, le point d'exclamation exprime la crainte,

⁹³⁹ « Recension des causes possibles de son silence : 1) une scène de sa femme au sujet des séances précédentes de cinéma à l'ambassade — où j'étais et elle non — s'il lui avait caché ma venue 2) jalousie vis-à-vis d'Alain N., à qui j'ai proposé de le ramener dans ma voiture 3) lassitude (cf. Mon rêve) et il choisit de me larguer en espaçant les rencontres 4) travail, occupations inconnues (est-il au KGB ?) », *ibid.*, p. 167.

⁹⁴⁰ « Je suis dans un état de douleur latente, de celle que masquent les insensibilisants pour un mal physique, écartelée par trois idées affreuses : 1) ne plus jamais le revoir — 2) avoir "perdu" plusieurs mois dans une passion non partagée — 3) humiliation de n'être plus autant désirée, admirée, par rapport aux premiers mois », *ibid.*, p. 274-275.

⁹⁴¹ « J'aurais aimé noter les détails pensés, prévus, de chacune de nos rencontres : 1) la robe que je portais — 2) les choses que je préparais à manger — 3) le lieu (prévu lui aussi) où je me trouvais quand il arrivait. », *ibid.*, p. 240.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 25, 77, 82, 85, 87, 100, 105, 121, 152, 155, 169, 172, 191, 193, 215, 216, 217, 220, 221, 223, 225, 232, 235, 238, 239, 253, 254, 257, 258, 263, 264, 272, 273, 277, 278, 280, 287, 288, 289, 291, 293, 317, 319, 321, 325, 333, 340, 342, 345, 347, 354, 362, 364, 369, 374.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 347.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 202.

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 237.

la peur d'être perçue telle qu'elle par son amant. Utilisé pour mettre en valeur un élément, ce dernier attire l'attention du lecteur sur des mots simples, du quotidien mais qui semble dévastateur pour l'auteur : « Il y aura un an qu'il était rentré de Paris avec moi, dans cette maison, pour la première fois. Je pleure. Un an⁹⁴⁷ ! » Ici, la douleur est renforcée par l'évocation d'un temps passé, celui de la passion, appuyée par le point d'exclamation. Cet emploi, exclusif au journal intime, insiste sur le caractère temporel de la passion, mais aussi sur la représentation de la femme qui évolue dans le journal intime. Ce discours, proche du monologue intérieur, se crée également par l'italique, plus nombreuse dans *Se perdre*⁹⁴⁸. Tout comme le récit autobiographique *Passion simple*, l'italique est utilisée pour signaler les emprunts d'autres œuvres : des livres, des films⁹⁴⁹, des émissions télévisées⁹⁵⁰, des œuvres d'art⁹⁵¹ ou des journaux⁹⁵² ou des revues littéraires⁹⁵³. L'auteur prend le temps de parler de ses anciennes publications, comme *Ce qu'ils disent ou rien*, *Les Armoires vides* et *Une Femme*. Si elle signale bien des emprunts aux ouvrages, l'italique fait ressortir des mots, attire l'attention sur eux, pour les distinguer du reste du texte : ce sont des mots assez banals, des mots du quotidien, mais ils prennent toute une symbolique dans ce déclin de la passion amoureuse et charnelle : « Je suis vraiment *ivre* après avoir fait l'amour, comme cela se passe avec S⁹⁵⁴. » Ici, Annie Ernaux associe bien l'ivresse à l'acte sexuel pour communiquer au lecteur une sensation de bien-être. Pour cela, elle passe par une figure de style : la modélisation

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 277.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 15, 42, 35, 34, 78, 85, 87, 88, 92, 100, 103, 104, 109, 114, 118, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 155, 157, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 177, 178, 181, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 197, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 239, 240, 243, 245, 246, 247, 249, 252, 253, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 299, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 332, 335, 336, 337, 338, 344, 345, 346, 348, 349, 351, 352, 353, 359, 361, 362, 363, 365, 366, 368, 372, 373, 375.

⁹⁴⁹ « Revu avec lui *César et Rosalie*, que j'avais été voir avec Philippe à Genève, l'été 72. », *ibid.*, p. 123.

⁹⁵⁰ « Sur l'écran, l'après-midi, *Dorothée, Les rues de San Francisco, La cause est entendue*, ou quelque chose comme cela, *Le journal de la Révolution*, toujours les mêmes émissions », *ibid.*, p. 231.

⁹⁵¹ « L'homme, oui, c'était encore cela qui m'éblouissait à la galerie d'Art, devant le *David* de Michel-Ange, ce corps sublime, dans sa pose oblique, très légèrement. », *ibid.*, p. 249.

⁹⁵² « Écrit dix lignes sur Gorbatchev pour *L'Huma-Dimanche* », *ibid.*, p. 206.

⁹⁵³ « Je ne sais plus pourquoi j'apprends le russe (folie, trop dur), pourquoi je vais écrire dans *Europe* sur la perestroïka, pourquoi même j'écris sur cette chose, mon lien à lui, qui n'existe pas. », *ibid.*, p. 125.

⁹⁵⁴ *SP*, p. 131.

autonymique. Cette notion introduite par Jacqueline Authier-Revuz, dans *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidence du dire*, s'appuie sur la théorie sémiotique de Josette Rey-Debove et son concept de connotation autonymique⁹⁵⁵ : cette dernière, qui fait partie de la dimension métalinguistique de la langue naturelle, désigne la situation « d'un signe qui signifie, comme connotateur, son signifiant et son signifié dénotatif⁹⁵⁶ ». Ainsi, la connotation autonymique se distingue de l'autonymie par le double emploi qu'elle fait du signe : l'énoncé est exploité à d'autres fins par le locuteur pour exprimer sa pensée ou simplement désigner un objet du monde. La réflexivité passe bien par cette figure de style, par un geste de retour à soi : l'énonciateur, en l'occurrence la femme, commente sa parole en train de se faire. L'attention du lecteur est également attirée sur les tiroirs verbaux mis en italique : « Je *réalise* qu'un jour il ne sera plus là, je pleure sans douleur sur son départ certain, en août⁹⁵⁷. ». ou « Je ne *veux* plus souffrir de l'absence, souffrir du désir, de l'attente, et je m'efforce de ne penser à rien⁹⁵⁸. » Ces deux verbes « réaliser » et « vouloir » mis en italique signalent bien l'autre sens du verbe : elle n'est pas réellement le sujet et insiste sur sa passivité. L'utilisation de l'italique associée aux adverbes renforce l'intensité des sentiments ressentis par la narratrice : « Voila, j'ai eu *beaucoup* à empocher, rien d'autre⁹⁵⁹. » Ils traduisent bien la subjectivité de l'auteur, désemparée de l'attente : « Si je ne devais *jamais* le revoir⁹⁶⁰. » La dimension poétique du texte est renforcée par l'emploi de déictiques temporels en italique qui insistent sur le caractère temporel de la passion : « Je ne sais pas quand je le reverrai mais c'est *maintenant, aujourd'hui* que je voudrais le voir, que mon désir de lui est effrayant, à pleurer⁹⁶¹. » Annie Ernaux fait comprendre au lecteur

⁹⁵⁵ « Pour poser cette dernière et fondamentale propriété “d’opacification” de la structure “métalangagière” que je vise — une auto-représentation du dire articulée à l’existence, à la résistance du matériau signifiant, attentive au “grain”, à la “peau” du dire —, c’est à la description fournie par J. Rey-Debove des formes du “métalangage” naturel que je m’appuie et tout particulièrement — sans y adhérer en tout point — à celle de la structure complexe de la connotation autonymique qu’elle définit, à l’issue de son investigation du phénomène de l’autonymie. », Jacqueline AUTHIER-REVUZ, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Éditions Lambert-Lucas, [2013] 2015, p. 25.

⁹⁵⁶ Josette REY-DEBOVE, *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, [1978] 1997, p. 253.

⁹⁵⁷ *SP*, p. 171.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁹⁵⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁶¹ *Ibid.*, p. 103.

son incapacité à retenir ce temps de la passion, grâce à la mise en italique. De même, elle glisse dans son journal intime des points d'interrogations et d'exclamations entre parenthèses⁹⁶², qui manifestent une réserve particulière quant à l'emploi des mots : « quel bonheur (?) m'attendait⁹⁶³ ». Ici, il y a bien une réserve de la part de l'auteur sur le mot bonheur : la passion est finalement plus proche de la douleur. Ces signes peuvent encore révéler les peurs d'Annie Ernaux face à la découverte de sa femme sur leur relation, qui mettrait fin à cette passion amoureuse avec son amant : « Peur, ce matin, que sa femme ait trouvé des cheveux sur lui, sous ses chaussettes⁹⁶⁴ (!). »

Ce discours qui prend forme dans *Passion simple* et *Se perdre*, proche d'un monologue intérieur, rend compte des doutes et des craintes de l'auteur dans cette aliénation de la passion. Le journal intime relate davantage d'occurrences qui indiquent les pensées les plus intimes de l'auteur, pensées qui ne comportent aucune mise en forme narrative ultérieure. Ce dernier est donc perçu par le lecteur comme un mode de représentation et une séquence textuelle qui réalise la *mimesis* de la vie intérieure, de l'intime.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 190, 279, 294, 295, 372.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁶⁴ *Ibid.*, p. 279.

CONCLUSION

En somme, cette étude montre que le travail de l'énonciation participe à la représentation de soi et des autres dans la passion amoureuse et charnelle par l'emploi des pronoms personnels et des tiroirs verbaux, dans le cas de *Passion simple* et de *Se perdre*.

La première partie, axée sur les enjeux génériques et théoriques, revient sur l'intention d'Annie Ernaux de renouveler les genres. L'étude de l'énonciation basée sur les travaux d'Émile Benveniste fait apparaître chez Annie Ernaux un travail de l'énonciation qui met en avant les caractéristiques formelles du récit autobiographique et du journal intime et donc, des différentes représentations de la femme induit par le déplacement générique. Pour le récit autobiographique, la démarche de l'auteur ne s'inscrit pas dans le but de parler de soi ou des autres, mais de témoigner de sa passion et de créer des liens avec les autres. Pour le journal intime, avec une écriture quasi-simultanée à la situation d'énonciation, la démarche de l'auteur s'inscrit dans une volonté de noter tous les détails du quotidien, de cette passion face à la métamorphose de la femme. Pour cela, Annie Ernaux s'appuie sur l'écriture blanche qui réunit les liens entre son vécu personnel et l'expérience sociale collective. Cela prouve combien la représentation de soi et des autres tient des rôles importants dans cette mise en scène de la passion. Ce « je » complexe, employé dans *Passion simple* et *Se perdre* témoigne bien d'une expérience collective de la passion où il devient une voix collective.

La deuxième partie consacrée à l'énonciation dans la représentation de soi et des autres, à travers le changement de genre, confirme à quel point les enjeux énonciatifs sont importants dans *Passion simple* et *Se perdre*.

La première étude, appuyée par une analyse linguistique à partir d'un relevé statistique des occurrences des pronoms personnels en fonction sujet et objet, permet de comprendre les différentes représentations de la femme, tantôt en position de sujet, tantôt en position d'objet. Annie Ernaux s'assujettit effectivement au désir de cet homme, mais le domine par le fait même qu'il entretient avec elle une relation extra conjugale. Il y a bien donc réflexivité des pôles énonciatifs qui entre en jeu dans ce déplacement générique, où la femme, par l'emploi d'un « je » complexe, se dédouble pour faire perdurer le temps de la passion avec cet homme et combler les moments d'attente interminable. Ce dédoublement rejoint une symbolique du temps, et la passion se comprend bien par rapport à l'instant présent. La deuxième étude, consacrée à la représentation de la femme, à partir de relevés statistiques des tiroirs verbaux mis en jeu dans *Passion simple* et

Se perdre, tend à montrer l'importance du temps dans la représentation de soi. L'imparfait, le passé composé et le présent s'entremêlent dans ce bouleversement des genres pour ne former plus qu'un : le temps de la passion et, incontestablement, celui de l'attente. En utilisant le conditionnel, le subjonctif et le futur, temps moins attendus dans le récit autobiographique et le journal intime, Annie Ernaux bouleverse les temps verbaux et les règles grammaticales, et se projette dans cette temporalité éphémère de la passion. La troisième étude, consacrée à la représentation des autres dans le récit autobiographique *Passion simple* et le journal intime *Se perdre*, met en évidence les enjeux énonciatifs liés à la représentation de soi dans la passion amoureuse. Par le discours que les autres tiennent sur elle, l'auteur en apprend davantage sur elle-même, sur son comportement face à la passion. Cependant, ces représentations diffèrent en fonction du genre employé : celle de l'amant est davantage évincée dans le récit au profit du journal, et celle du monde extérieur est davantage relatée dans *Se perdre*, où les discours des autres révèlent des stéréotypes sur la femme ancrés dans la société.

Cette troisième partie consacrée à l'analyse des marques énonciatives relevées auparavant permet de comprendre les motivations de la représentation de soi pour Annie Ernaux. Les résultats nous révèlent plusieurs constatations liées à cette recherche de la représentation de soi. Tout d'abord, l'étude nous confirme combien la passion est une expérience liée au temps qui engendre un processus identitaire. Il s'agit, en écrivant un récit autobiographique et un journal intime, d'en apprendre davantage sur soi-même, face à sa propre représentation. Ces deux genres se teintent d'un apprentissage où l'auteur se découvre, s'interroge et se représente dans un temps réversible pour poursuivre et perdurer cette passion. Ce témoignage, à travers le « je » transpersonnel, n'est donc pas un récit ou un journal sur son amant mais sur sa passion, dans une tentative de concilier ce monde de l'entre-deux : celui de ses parents et de son école, pour mieux comprendre sa place de transfuge de classe et se révéler au grand public. Ensuite, cette étude dénote que l'écriture, régie par le collectif et proche d'une étude sociologique et féministe du comportement de la passion, héritée de Pierre Bourdieu et Simone de Beauvoir, passe d'une mémoire individuelle à une mémoire collective. Cette représentation de soi est influencée par celle d'une recherche de la culture légitime où, pour témoigner de sa passion, Annie Ernaux emploie de nombreuses références de la culture populaire pour être lue et comprise par le plus grand nombre de ses lecteurs, qui peuvent s'identifier au « je ». Enfin, la passion mise en scène dans *Passion simple* et *Se perdre* tend à montrer à quel point la représentation de soi est ciblée dans le but d'une purification et d'une libération de soi, proche d'une écriture cathartique. Dans cette fatalité de la

passion, la représentation de la femme aliénée est assumée par le sujet. Soumise à son désir, l'auteur est à la recherche de sa propre représentation où les moments de la passion amoureuse vont s'effacer au profit d'un discours sur elle-même, proche d'un monologue intérieur. Le relevé statistique des pronoms et des tiroirs verbaux met en exergue les différentes représentations de soi et donc de la femme dans le récit autobiographique *Passion simple* et le journal intime *Se perdre*. Les marques énonciatives, comme les pronoms personnels et les tiroirs verbaux mis en jeu dans ce corpus, dévoilent combien la mise en scène de la femme joue un rôle important. Annie Ernaux, dans cette scénographie de la passion, souhaite bien renouveler les codes génériques et théoriques dans un « je » complexe, où il n'est plus question de l'auteur ou de la narratrice, mais de toutes les femmes. Cette étude a également permis de révéler d'autres enjeux énonciatifs qui renforcent cette recherche de la représentation de soi dans cette passion aliénante : les adverbes, la négation, les déictiques, l'intertextualité dont bénéficient *Passion simple* et *Se perdre*, renforcent le *fatum* de cette passion, l'image de la femme aliénée et soumise à la douleur face à ce désir incontrôlable.

Il serait intéressant d'étudier, dans le prolongement de cette étude, deux autres œuvres publiées par Annie Ernaux, sur la maladie d'Alzheimer dont sa mère souffre : le récit *Une Femme* publié en 1990 et le journal intime « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » publié en 1999. Cette possible étude, en lien avec le travail de l'énonciation et le déplacement générique, aide à mieux comprendre les différentes représentations de la femme, non au sein de la passion amoureuse et charnelle, mais dans son monde d'origine, lié à ses parents, à sa mère. Il s'agit alors de comprendre le lien entre la représentation de soi et celle des autres. Le « je », mis en scène par l'auteur polygraphe, qui mêle sociologie, linguistique ou narratologie, devient complexe par le déplacement générique induit par le récit et le journal. Dans ce témoignage constant du monde tel qu'elle le voit, les enjeux énonciatifs permettent de comprendre les différentes représentations de la femme que souhaite véhiculer Annie Ernaux à travers la publication de ses œuvres.

ANNEXES

(Tableau 1) Relevé statistique des pronoms personnels en fonction sujet dans *Passion simple* :

Les pronoms personnels	Nombres d'occurrences	Total (en %)
je	421	62
tu	2	0
il	181	26
elle	20	3
on	25	4
nous	14	2
vous	0	0
ils	12	2
elles	9	1
Total	684	100

(Tableau 2) Relevé statistique des pronoms personnels en fonction sujet dans *Se perdre* :

Les pronoms personnels	Nombres d'occurrences	Total (en %)
je	2221	58
tu	43	1
il	1123	30
elle	127	3
on	125	3
nous	105	3
vous	7	0
ils	30	1
elles	21	1
Total	3802	100

(Tableau 3) Relevé statistique des pronoms personnels en fonction objet direct et indirect dans *Passion simple* :

Les pronoms personnels en fonction complément d'objet direct et indirect	Nombres d'occurrences	Total (en %)
me/m'	204	73
te/t'	2	1
le	41	15
la	3	1
lui	14	5
nous	0	0
vous	0	0
leur/les	15	5
Total	279	100

(Tableau 4) Relevé statistique des pronoms personnels en fonction objet direct et indirect dans *Se perdre* :

Les pronoms personnels en fonction complément d'objet direct et indirect	Nombres d'occurrences	Total (en %)
me/m'	802	57
te/t'	29	2
le	326	23
la	30	2
lui	139	10
nous	29	2
vous	11	0
leur/les	35	2
Total	1401	100

(Tableau 5) Relevé statistique des tiroirs verbaux dans *Passion simple* :

Les tiroirs verbaux	Nombres d'occurrences	Total (en %)
Présent de l'indicatif	187	18
L'imparfait de l'indicatif	539	53
Le passé simple	2	0
Le passé composé	120	12
Le futur	22	2
Le conditionnel	60	6
Le plus-que-parfait	60	6
Le futur antérieur	2	0
Le subjonctif	27	3
Le passé antérieur	0	0
L'impératif	1	0
Total	1020	100

(Tableau 6) Relevé statistique des tiroirs verbaux dans *Se perdre* :

Les tiroirs verbaux	Nombres d'occurrences	Total (en %)
Présent de l'indicatif	3669	63
L'imparfait de l'indicatif	685	12
Le passé simple	17	0
Le passé composé	700	12
Le futur	283	5
Le conditionnel	112	2
Le plus-que-parfait	112	2
Le futur antérieur	17	0
Le subjonctif	186	3
Le passé antérieur	0	0
L'impératif	15	0
Total	5796	100

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

1.1 Sources primaires

ERNAUX Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, Folio, 1992.

—, *Se perdre*, Paris, Gallimard, Folio, 2001.

1.2. Sources secondaires

ERNAUX Annie, *Les Armoires vides*, Paris, Gallimard, Folio, 1974.

—, *Ce qu'ils disent ou rien*, Paris, Gallimard, Folio, 1977.

—, *La Femme gelée*, Paris, Gallimard, Folio, 1981.

—, *La Place*, Paris, Gallimard, Folio, 1983.

—, *Une Femme*, Paris, Gallimard, Folio, 1988.

—, *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993.

—, « Vers un je transpersonnel » dans *Autofiction & Cie*, de LEJEUNE Philippe, LECARME Jacques, DOUBROVSKY Serge, *RITM*, n° 6, Université de Paris X, 1994.

—, *La Honte*, Paris, Gallimard, Folio, 1997.

—, *L'Événement*, Paris, Gallimard, Folio, 2001.

—, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, Folio, 2002.

—, « Bourdieu, le chagrin », [en ligne], dans *Le Monde*, 2002. Mis en ligne le 6 février 2002, consulté le 27 août 2017. URL : <<http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/mort/aernau.html>>

—, JEANNET Frédéric-Yves, *L'Écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003.

—, MARIE Marc, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, 2005.

—, *Les Années*, Paris, Gallimard, Folio, 2008.

—, *L'Atelier noir*, Paris, Éditions des Busclats, 2011a.

—, *Écrire la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2011b.

—, *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013.

—, « La distinction, œuvre totale et révolutionnaire » dans *Pierre Bourdieu. L'insoumission en héritage*, de LOUIS Édouard (dir.), Paris, Presses Universitaire de France, 2013.

—, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016.

2. OUVRAGES CRITIQUES SUR ANNIE ERNAUX

- ADLER Aurélie, *Éclats des vies muettes : figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux*, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2012.
- BACHOLLE Michèle, *Un passé contraignant : Double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- , *Annie Ernaux, de la perte au corps glorieux*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.
- DAY Loraine, *Writing Shame and Desire : the work of Annie Ernaux*, Oxford, Peter Lang, 2007.
- DUGAST-PORTES Francine, *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, Paris, Éditions Bordas, 2008.
- FERNANDEZ-RECATALA Denis, *Annie Ernaux*, Paris, Éditions du Rocher, 1994.
- HUGUENY-LEGER Élise, *Annie Ernaux : une poétique de la transgression*, Berne, Peter Lang, 2009.
- HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry, *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, Paris, Metispresses, 2011.
- JELLENIK Cathy, *Rewriting rewriting : Marguerite Duras, Annie Ernaux and Marie Redonnet*, Oxford, Peter Lang, coll. « Currents in Comparative Romance Languages and Literatures », 2007.
- MCILVANNEY Siobhán, *Annie Ernaux : the Return to Origins*, Liverpool, Liverpool University Press, 2001.
- PAPILLON Joëlle, *Désir et insoumission : la passivité active chez Nelly Arcan, Catherine Millet et Annie Ernaux*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018.
- ROSSI Marie-Laure, *Écrire en régime médiatique : Marguerite Duras et Annie Ernaux : actrices et spectatrices de la communication de masse*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- SAIGAL Monique, *L'écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvrard, Chantal Chawaf et Annie Ernaux*, Amsterdam, Rodopi, 2000.
- SCHARFF Adrien, *Le temps et le moi dans l'œuvre d'Annie Ernaux*, Paris, Le Manuscrit, 2008.
- SEYS Elisabeth, *Ces femmes qui écrivent : de Madame de Sévigné à Annie Ernaux*, Paris, Ellipses Marketing, 2012.
- THOMAS Lyn, *Annie Ernaux à la première personne*, Paris, Stock, 2005.
- THUMEREL Fabrice (dir.), *Une œuvre de l'entre-deux*, Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004.

TONDEUR Claire-Lise, *Annie Ernaux ou l'exil intérieur*, Amsterdam, Rodopi, 1996.

WILLGING Jennifer, *Telling Anxiety : anxious narration in the work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute and Anne Hébert*, Canada, Université de Toronto, 2007.

WROBLEWSKI Ania, *La vie des autres : Sophie Calle et Annie Ernaux, artistes hors-la-loi*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 2016.

3. REVUES ET ARTICLES SUR ANNIE ERNAUX

BATOU Laïla, « Publier la honte : un projet autobiographique en trois dimensions », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 203-212.

BAUDELLOT Christian, « Annie Ernaux, sociologue de son temps », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 248-263.

BLANCKEMAN Bruno, « La chanson, les chansons », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 442-458.

—, « Annie Ernaux : une écriture impliquée », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de FORT Pierre-Louis, HOUDART-MEROT Violaine (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 125-131. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/162>>

BOEHRINGER Monika, « Paroles d'autrui, paroles de soi : *Journal du dehors* d'Annie Ernaux », [en ligne], *Études françaises*, volume 36, n° 2, 2000, p. 131-148. Consulté le 30 août 2017. URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2000-v36-n2-etudfr145/005253ar.pdf>>. DOI : 10.7202/005253ar

BOUCHY Florence, « Expérience et mémoire du quotidien », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 87-99.

CHARPENTIER Isabelle, « De corps à corps : réceptions croisées d'Annie Ernaux », [en ligne], dans *Politix*, n° 27, 1994, p. 45-75. Consulté le 1 septembre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/polix_0295-2319_1994_num_7_27_1863>

—, « Lectrices et lecteurs de *Passion simple* d'Annie Ernaux - Les enjeux sexués des réceptions d'une écriture de l'intime sexuel », dans *Comment sont reçues les œuvres ? Actualités des*

- recherches en sociologie de la réception & des publics. Actes du colloque international tenu du 12 au 14 novembre 2003 à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines*, Paris, Creaphis, 2006, p. 119-136.
- , « Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire. L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable », [en ligne], dans *CoNtextes*, Université de Versailles, 2006. Mis en ligne le 15 septembre 2006, consulté le 26 août 2017. URL : <<https://contextes.revues.org/74>>. DOI : 10.4000/contextes.74
- , « Les "ethnotextes" d'Annie Ernaux ou les ambivalences de la réflexivité littéraire », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de BAJOMÉE Danielle, DOR Juliette (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 77-102.
- CHÂTEL Viviane, « Le poids des ombres... ou l'engagement sous contrainte », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 131-144.
- COLLINGTON Tara L., « Annie Ernaux et les genres du discours : une approche bakhtinienne », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 167-178.
- CROM Nathalie, « Annie Ernaux, écrire la vérité », [en ligne], dans *Revue des deux mondes*, avril 2003, p. 165-168. Consulté le 30 septembre 2017. URL : <<http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/annie-ernaux-ecrire-la-verite/>>
- DEVÉSA Jean-Michel, « Évanescence du Moi et réalités du Je », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 179-194.
- DUGAST-PORTES Francine, « Les choix littéraires comme mise en gage de soi et convocation du monde », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 145-160.
- FAU Christine, « Le problème du langage chez Annie Ernaux », [en ligne], dans *The French Review*, vol. 68, n° 3, 1995, p. 501-512. Mis en ligne le 28 mars 2009, consulté le 27 août 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/396157>>
- FREY Peter, « Passions du sujet : *Passion simple* d'Annie Ernaux et la question de l'engagement littéraire », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 195-208.

- FROLOFF Nathalie, « *Se perdre* : un roman russe ? », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 280-297.
- GASPARINI Philippe, « Annie Ernaux, de *Se perdre* à *Passion simple* », dans *Genèse et Autofiction*, de JEANELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), Louvain-la-Neuve, Bruylant-Academia, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 149-173.
- HOUDART-MEROT Violaine, « Altérité et engagement : " soi-même comme un autre " », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de FORT Pierre-Louis, HOUDART-MEROT Violaine (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 91-99. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/156>>
- HUGUENY-LÉGER Élise, « Annie Ernaux : une écriture palimpseste ? Inscriptions, effacements et possibilités de réinvention dans son œuvre », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 57-66.
- , « “À cette époque-là, c’était toujours fête : Ernaux et Pavese, la solitude en partage » », dans *Annie Ernaux : l’intertextualité*, de KAHN Robert, MACÉ Laurent, SIMONET-TENANT Françoise (dir.), Paris, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2015, p. 83-94.
- HUNKELER Thomas, « Bien vu, mal dit : la littérature selon Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 369-386.
- JARRY Johanne, « Annie Ernaux : une femme au cœur de l’écriture », [en ligne], dans *Nuit blanche*, n° 80, 2000, p. 14-17. Consulté le 18 septembre 2017. URL : <<https://www.erudit.org/fr/revues/nb/2000-n80-nb1118578/20818ac/>>
- JOSEPH Sandrina, « L’emploi du temps. Datation et vérité dans *Se perdre* », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 261-282.
- LACOUÉ-LABARTHE Isabelle, « Lettres et journaux de femmes », [en ligne], dans *Écritures de soi entre les mondes*, de LEIBOVICI Martine (dir.), *Tumultes*, n° 36, 2011, p. 113-150. Consulté le 28 septembre 2017. URL : <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=TUMU_036_0113>. DOI : 10.3917/tumu.036.01.13
- LECARME Jacques, « Voix des humbles, fierté des humiliés », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 195-208.

- MARRONE Claire, « Past, Present and Passion Tense in Annie Ernaux's *Passion simple* », [en ligne], dans *Women in French Studies* 2, 1994, p. 78-87. Consulté le 28 septembre 2017. URL : <http://digitalcommons.sacredheart.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1032&context=lang_fac>
- MEIZOZ Jérôme, « Éthique du récit testimonial, Annie Ernaux », [en ligne], dans *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 6, 2010, p. 113-117. Consulté le 13 octobre 2017. URL : <<https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2010-2-page-113.htm>>. DOI : 10.3917/nre.006.0113
- , « Annie Ernaux : posture de l'auteure en sociologue », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 27-44.
- MORICHEAU-AIRAUD Bérengère, « Propriétés stylistiques de l'auto-sociobiographie : l'exemplification par l'écriture d'Annie Ernaux », [en ligne], dans *CoNtextes*, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2016. Mis en ligne le 02 janvier 2017, consulté le 27 août 2017. DOI : 10.4000/contextes.6235
- PAPILLON Joëlle, « Ernaux ou la traversée des genres : entre *Passion simple* et *Se perdre* », [en ligne], dans *Voix plurielles*, vol. 6, n° 1, 2009. Consulté le 29 août 2017. URL : <<http://dx.doi.org/10.26522/vp.v6i1.175>>
- PERIĆ Katarzyna, « Représentation et voix des personnages masculins », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 283-290.
- PROMONET Aurore, « Marie-Laure Rossi, Écrire en régime médiatique. Marguerite Duras et Annie Ernaux. Actrices et spectatrices de la communication de masse », [en ligne], dans *Questions de communication*, 30, 2016. Mis en ligne le 13 mars 2017, consulté le 19 avril 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/10982>>
- RABATÉ Dominique, VIART Dominique (dir.), « Ne pas prendre d'abord le parti de l'art », dans *Annie Ernaux : étude de l'œuvre*, de DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 178-180.
- RANNOUX Catherine, « Vers un style scénarique ? *Le Journal du dehors* d'Annie Ernaux », dans *Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée*, La Licorne, n° 98, 2011, p. 181-202.
- ROMERAL ROSEL Francisca, « Annie Ernaux face à son histoire », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de BAJOMÉE Danielle, DOR Juliette (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 133-150.

- ROUSEL-GILLET Isabelle, « Annie Ernaux, à corps ou à l'impossible désengagement », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de FORT Pierre-Louis, HOUDART-MEROT Violaine (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 133-143. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/164>>
- SCHAFFNER Alain, « Le temps et la passion dans *Passion simple* et *Se perdre* », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 265-279.
- SCHULTHEIS Franz, « Annie Ernaux - Pierre Bourdieu : les affinités électives entre deux formes d'auto-analyse engagée », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 119-130.
- SOULET Marc-Henry, « S'engager ou s'exposer ? », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 179-194.
- THOMAS Lyn, « Annie Ernaux et ses lecteurs », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 27-34.
- TOURET Michèle, « Ce que disent les chansons : la lecture d'Annie Ernaux, un rapatriement ? », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 45-63.
- VAN BEVEREN Julien, « Pour ne pas *Se perdre* dans *Passion simple* », dans *Annie Ernaux : se perdre dans l'écriture de soi*, de BAJOMÉE Danielle, DOR Juliette (dir.), Paris, Klincksieck, coll. « Circace », 2011, p. 45-56.
- VIART Dominique, « Annie Ernaux, historicité d'une œuvre », dans *Annie Ernaux : le temps et la mémoire*, de BEST Francine, BLANCKEMAN Bruno, DUGAST-PORTES Francine, Paris, Éditions Stock, 2014, p. 28-50.
- VILAIN Philippe, « L'écriture du "don reversé" », [en ligne], dans *LittéRéalité*, 1998, p. 61-72. Consulté le 17 septembre 2017. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/28137/25849>
- VILLANI Sergio, « Critiques devant l'écrivaine », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 11-14.
- , « Pour une écriture de la transgression : Annie Ernaux et l'esthétique de choc », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 107-114.

- VITI Elizabeth Richardson, « P.S. : *Passion simple* as Postscript », [en ligne], dans *Women in French Studies*, vol. 8, 2000, p. 154-163. Consulté le 16 avril 2019. URL : <<https://muse.jhu.edu/article/497662>>
- , « Annie Ernaux's *Passion Simple* and Alain Gérard's *Madame, c'est à vous que j'écris* : "That's MY Desire" », dans *Studies in Twentieth Century, Literature*, 25, 2001, p. 458-476. Consulté le 30 avril 2019. URL : <<https://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1011&context=frenchfac>>
- , « Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : love with a perfect stranger », [en ligne], dans *Simone de Beauvoir Studies*, vol 19, 2002-2003, p. 49-56. Consulté le 14 octobre 2017. URL : <http://beauvoir.weebly.com/uploads/5/3/3/4/5334595/viti_2002-2003.pdf>
- , « Annie Ernaux's *Passion Simple* And *Se Perdre* : Proust's 'Amour-Maladie' Revisited And Revised », [en ligne], dans *Nottingham French Studies*, vol. 43, n° 3, 2004, p. 35-45. Consulté le 01 octobre 2017. URL : <<http://cupola.gettysburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=frenchfac>>
- , « Annie Ernaux et la maison du bonheur », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 253-259.
- YILANCIOGLU Seza, « "Témoignage littéraire" : Écriture entre autobiographie et journal intime », dans *Annie Ernaux. Perspectives critiques*, de VILLANI Sergio (dir.), Legas, 2009, p. 223-230.

4. ENTRETIENS ET INTERVIEWS AVEC ANNIE ERNAUX

- AUBONNET Brigitte, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Encres Vagabondes*, 1994. Consulté le 7 novembre 2017. URL : <<http://www.encres-vagabondes.com/rencontre/ernaux.htm>>
- CERVERA-MARZAL Manuel, « Écrire la violence sociale : entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Contretemps*, 2016. Mis en ligne le 1 août 2016, consulté le 27 août 2017. URL : <<https://www.contretemps.eu/ecrire-la-violence-sociale-entretien-avec-annie-ernaux>>
- CORNIER Marguerite, « entretien avec Annie Ernaux », dans *Retour à Yvetot*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2013, p. 56-67.

- DELORME Marie-Laure, « Annie Ernaux : je vengerai ma race », [en ligne], dans *Médiapart*, 2002. Mis en ligne le 2 avril 2008, consulté le 21 août 2017. URL : <<https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/020408/annie-ernaux-je-vengerai-ma-race>>
- DEVARRIEUX Claire, « Ernaux, Passion pilote. », dans *Libération*, Paris, 2001. Mis en ligne le 8 février 2001, consulté le 22 avril 2019. URL : <https://next.liberation.fr/livres/2001/02/08/ernaux-passion-pilote_353939>
- ERNAUX Annie, *Mémoire de fille d'Annie Ernaux. Entretien*, [en ligne], Gallimard. Consulté le 15 avril 2018. URL : <<http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux.-Memoire-de-fille>>
- , *L'événement d'Annie Ernaux. Entretien*, [en ligne], mars 2000. Consulté le 16 avril 2018. URL : <[http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-L-Evenement/\(source\)/186400](http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux-L-Evenement/(source)/186400)>
- FORT Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *The French Review*, vol 76, n° 5, avril 2003, p. 984-994. Mis en ligne en mars 2008, consulté le 2 septembre 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/3133235>>
- , « Entretien avec Pierre-Louis », dans *Annie Ernaux : un engagement d'écriture*, [en ligne], de FORT Pierre-Louis, HOUDART-MEROT Violaine (dir.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 201-207. Consulté le 03 octobre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/psn/178>>
- HUGUENY-LÉGER Élise, « Entretien avec Annie Ernaux », dans *Annie Ernaux : une poétique de la transgression*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 207-225.
- HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry, « "Écrire, c'est toujours au présent" », dans *Annie Ernaux : se mettre en gage pour dire le monde*, de HUNKELER Thomas, SOULET Marc-Henry (dir.), Paris, Metispresses, 2011, p. 209-218.
- JAUFFRET Magali, « Annie Ernaux : La passion est extraconjugale à 100% », [en ligne], dans *L'Humanité*, 1993. Mis en ligne le 26 janvier 1993, consulté le 7 novembre 2017. URL : <<https://www.humanite.fr/node/48348>>
- JUNGERMAN Nathalie, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *FloriLettres*, n° 127, 2011. Mis en ligne en octobre 2011, consulté le 8 septembre 2017. URL : <<http://www.fondationlaposte.org/florilette/entretiens/entretien-avec-annie-ernaux-propos-recueillis-par-nathalie-jungerman/>>
- LEJEUNE Philippe, « Un singulier journal féminin » dans *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, de THUMEREL Fabrice (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 253-258.

- PORTE Michelle, « entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *Le vrai lieu*, Gallimard, 2014. Consulté le 1 septembre 2017. URL : <<http://www.gallimard.fr/Media/Gallimard/Entretien-ecrit/Entretien-Annie-Ernaux.-Le-vrai-lieu>>
- RÉROLLE Raphaëlle, *Écrire, écrire, pourquoi ?*, [en ligne], Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, Paris, 2014, p. 3-16. Consulté le 03 septembre 2017. URL : <<http://books.openedition.org/bibpompidou/1092?lang=fr>>
- SAMOYAUULT Tiphaine, « Agenda, addenda : le temps de vivre et le temps d'écrire » dans *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, de THUMEREL Fabrice (dir.), Arras, Presses de l'Université d'Artois, 2004, p. 71-78.
- THUMEREL Fabrice, « Ambivalences et ambiguïtés du journal intime » dans *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, de THUMEREL Fabrice (dir.), Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 245-252.
- TONDEUR Claire-Lise, « Entretien avec Annie Ernaux », [en ligne], dans *The French Review*, vol. 69, n° 1, octobre 1995, p. 37-44. Consulté le 13 octobre 2017. URL : <<http://www.jstor.org/stable/396992>>
- VILAIN Philippe, « Entretien avec Annie Ernaux : Une "conscience malheureuse" de femme », [en ligne], Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 1997, p. 67-71. Consulté le 10 septembre 2017. URL : <litte.journals.yorku.ca/index.php/litte/article/download/27654/25511/>

5. MÉMOIRES ET THÈSES SUR ANNIE ERNAUX

- AKSOY ALP Eylem, « L'énonciation et la polyphonie dans l'œuvre d'Annie Ernaux », [en ligne], thèse de doctorat, Université Hacettepe, Institut des Sciences Sociales, Département de Langue et Littérature françaises, 2012. Consulté le 16 septembre 2017. URL : <<http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/1244/7ed45f76-5853-45d3-8339-c6dbbeacb3a5.pdf?sequence=1>>
- BERNADET Marie-Hélène, *Analyse de l'écriture d'Annie Ernaux dans La Place et La Honte*, [en ligne], mémoire de master, Stockholm University, 2012. Consulté le 20 septembre 2018. URL : <<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1075348/FULLTEXT01.pdf>>
- CARON Marylène, « Annie Ernaux, *Passion simple* et *L'occupation* : féminisme, autosociobiographie et passion amoureuse », [en ligne], mémoire de maîtrise, Université du Québec, 2014. Consulté le 18 septembre 2017. URL : <<http://www.archipel.uqam.ca/7418/>>

JANES Matthew, « De *Passion simple* à *Se perdre* : l'apprentissage du lecteur d'Annie Ernaux », [en ligne], mémoire de maîtrise, Department of French and Spanish, Memorial University of Newfoundland, 2004. Mis en ligne en septembre 2004, consulté le 08 septembre 2017. URL : <<http://research.library.mun.ca/id/eprint/12256>>

NASSEHI Zohreh, « Intimité et vécu social dans l'œuvre d'Annie Ernaux », thèse de doctorat, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2008.

SEYT Myriam, « "J'écris mes histoires d'amour et je vis mes livres" : étude du journal intime d'Annie Ernaux, "Se perdre" », [en ligne], mémoire de master, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2010. Consulté le 18 septembre 2017. URL : <<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00517163/document>>

VILAIN Philippe, « Le sexe et la mort dans l'œuvre d'Annie Ernaux », thèse de doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2001.

6. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

6.1 Ouvrages et articles sur l'écriture à la première personne

AMOSSY Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2010.

BAKHTINE Mikhaïl, « Formes du temps et chronotope », dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235-398.

—, « L'Autobiographie et la Biographie » dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 157-172.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture. Suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte éditeur, coll. « critique », 2002. (3e édition)

BRAUD Michel, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Éditions du Seuil, coll. « poétique », 2006.

—, « Passé et présent dans le journal intime : lire le temps », dans *Romanica Cracoviensia* 2, 2017, p. 109-116. Consulté le 28 février 2019. URL : <<http://www.ejournals.eu/Romanica-Cracoviensia/2017/Tom-17-%20Numer-2/art/10174/>>

CLERC Thomas, *Les écrits personnels*, Paris, Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

DIDIER Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, coll. « poétique », 2004.

GIRARD Alain, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

GUSDORF Georges, *Les écritures de moi*, Paris, Odile Jacob, 1991a.

—, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991b.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes : les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

LECARME Jacques, LECARME-TABONE Éliane, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

—, *Les brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1998.

MALRIEU Philippe, *La construction du sens dans les dires autobiographiques*, Paris, Éditions érès, 2003.

MIRAUX Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.

OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2007.

RABATÉ Dominique, VIART Dominique (dir.), *Écritures blanches*, Paris, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux Actes », 2007.

STRASSER Anne, « Quand le récit de soi révèle la fonction élucidante de l'écriture », [en ligne], dans *Temporalités*, 17, 2013. Mis en ligne le 24 juillet 2013, consulté le 02 octobre 2018.

URL : <<http://journals.openedition.org/temporalites/2419>>. DOI : 10.4000/temporalites.2419

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

6.2 Ouvrages sur la narratologie

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964, p. 41-47.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

RIVARA René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris, l'Harmattan, 2000.

—, « Pour une approche énonciative du monologue intérieur », dans *Pragmatique et énonciation : études linguistiques*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004, p. 215-226.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

6.3 Ouvrages de grammaire, de linguistique et de stylistique

BERGEZ Daniel, GÉRAUD Violaine, ROBRIEUX Jean-Jacques, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 2016.

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1969.

FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, [1991] 2016.

GARDES-TAMINE Joelle, *La grammaire, tome 2 : syntaxe*, Paris, Armand Colin, 2018.

GRÉVISSE Maurice, GOOSSE André, *Le Bon usage*, Paris, De Boeck Université, 2016.

GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, Paris, Champion, 1929.

HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin sup., [1995] 2003.

—, *Le style en mouvement. Littérature et art*, Paris, Belin Sup., 2005.

JAKOBSON Roman, « Les fondations du langage », dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 177-196.

LAURENT Nicolas, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Hachette « Ancrages », 2000.

MAINGUENEAU Dominique, PHILIPPE Gilles, *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997.

MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, [1986] 1993.

—, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, [1986] 2007.

—, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, [2010] 2015.

MAINGUENEAU Dominique, CHISS Jean-Louis, FILLIOLET Jacques, *Introduction à la linguistique française*, Paris, Hachette Éducation, 2017.

MARTIN Robert, *Pour une logique du sens*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.

MOLINIÉ Georges, MAZALEYRAT Jean, *Vocabulaire de la stylistique*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1989.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, Linguistique nouvelle, coll. « Quadrige », [1994] 2016.

SANCIER-CHATEAU Anne, DENIS Delphine, *Grammaire du français*, Paris, Librairie Générale Française, [1997] 2015.

TOURATIER Christian, *Le système verbal français : description morphologique et morphématique*, Paris, Armand Colin, 1996.

6.4 Ouvrages et articles portant sur l'énonciation

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », [en ligne], dans *Langages*, vol. 19, n° 73, 1984, p. 98-111. Mis en ligne le 31 mai 2016, consulté le 24 octobre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1984_num_19_73_1167>. DOI : 10.3406/lgge.1984.1167

—, *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Éditions Lambert-Lucas, [2013] 2015.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tomes I et II, Gallimard, « Tel », Paris, 1966, 1974. [« Structure des relations de personne dans le verbe », vol. I, p. 227-236, « Les relations de temps dans le verbe français », vol. I, p. 237-250, « La nature des pronoms », vol. I, p. 251-257, « De la subjectivité dans le langage », vol. I, p. 258-266, « Le langage et l'expérience humaine », vol II, p. 67-78, « L'appareil formel de l'énonciation », vol II, p. 79-88]

KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », [1980] 1999.

KLEIBER Georges, « Déictiques, embrayeurs, “token-reflexives”, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », [en ligne], dans *L'Information grammaticale*, n° 30, juin 1986, p. 3-22. Consulté le 11 octobre 2017. URL : <http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1986_num_30_1_2122>

—, « Référence, texte et embrayeurs », [en ligne], dans *Semen*, n° 4, 1989. Mis en ligne le 05 juin 2008, consulté le 26 octobre 2017. URL : <<http://semen.revues.org/6813>>

MAINGUENEAU Dominique, *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Les Fondamentaux », [1994] 1999.

- , *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- PATARD Adeline, DE MULDER Walter, « Aux origines des emplois modaux de l'imparfait. Le cas de l'emploi hypothétique et de l'emploi contrefactuel », [en ligne], dans *Langages*, Armand Colin, 2014, n° 193, p. 33-47. Mis en ligne le 15 mai 2014, consulté le 20 février 2019. URL : <<https://www.cairn.info/revue-langages-2014-1-page-33.htm>>. DOI : <https://doi.org/10.3917/lang.193.0033>
- REBOUL Anne, MOESCHLER Jacques, *Pragmatique du discours : de l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin, 1998.
- REY-DEBOVE Josette, *Le métalangage : étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Colin, [1978] 1997.
- SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, publié par BALLY Charles, SECHEHAYE Albert, Paris, Payot, Collection Bibliothèque scientifique, [1913] 1965.
- TOMASSONE Roberte, *Pour enseigner la grammaire*, Paris, Delagrave, 1996.
- , « Le discours », dans *Une langue : le français*, Paris, Hachette éducation, coll. « Les grands repères culturels », 2001, p. 161-207.

6.5 Ouvrages sociocritiques

- BOURDIEU Pierre, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964.
- , *La Distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- , « Les trois états du capital culturel », [en ligne], dans *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, vol. 30, novembre 1979, p. 3-6. Mis en ligne le 22 mars 2019, consulté le 4 mai 2019. URL : <http://www.persee.fr/docAsPDF/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.pdf>
- , *Le sens pratique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- , « L'illusion biographique », [en ligne], dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62-63, 1986, p. 69. Mis en ligne le 23 avril 2018, consulté le 8 octobre 2018. URL : <https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1986_num_62_1_2317>
- , *Questions de sociologie*, Tunis, Cérès, 1993.
- , *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- , *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.
- , *Esquisse pour une auto-analyse*, Paris, Raisons d'Agir, Éditions du Seuil, 2004.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

CHAMPAGNE Patrick, *Pierre Bourdieu*, Toulouse, Milan, 2008.

GENET Jean, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.

JOURDAIN Anne, NAULIN Sidonie, *La théorie de Pierre Bourdieu et ses usages sociologiques*, Paris, Armand Colin, 2011.

6.6 Ouvrages et articles philosophiques et psychanalytiques sur l'histoire des femmes, le sexe, la passion et le rêve

AGACINSKI Sylviane, *Femmes entre sexe et genre*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 1977.

BAUDRILLARD Jean, *De la séduction*, Éditions Galilée, 1979.

BEAUVOIR Simone de, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, [1949] 1976a.

—, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, [1949] 1976b.

—, *La vieillesse I*, Paris, Gallimard, coll. « idées », [1970] 1979.

DESCARTES René, *Les passions de l'âme*, dans *Œuvres et lettres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 40, 1952.

FIRESTONE Shulamith, *La dialectique du sexe : le dossier de la révolution féministe*, Paris, Stock, 1972.

DOLTO Françoise, *L'image inconsciente du corps*, Paris, Éditions du Seuil, [1984] 2014.

DUFOURMANTELLE Anne, *La femme et le sacrifice : d'Antigone à la femme d'à côté*, Paris, Denoël, 2007.

—, *En cas d'amour : psychopathologie de la vie amoureuse*, Paris, Payot & Rivages, 2009.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, 2. L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

FREUD Sigmund, *Le rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1925.

FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *La révolution du féminin*, Paris, Gallimard, 2015.

HEGEL Georg, *La raison dans l'Histoire : introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Union générale d'éditions, 1965.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

KANT Emmanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, dans *Œuvres philosophiques III. Les derniers écrits*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 392, 1986.

RICŒUR Paul, *Philosophie de la volonté. 1. Le volontaire et l'involontaire*, Paris, Éditions Points, 2009.

SCHMID Jean, « “Passion amoureuse et clivage du moi” : une théorie de la passion est-elle possible ? », [en ligne], dans *Psychothérapies*, vol. 28, 2008. Consulté le 3 juin 2018.
URL : <<https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2008-3-page-189.htm>> DOI : 10.3917/psys.083.0189

7. DICTIONNAIRES

ADLER Laure, *Dictionnaire intime des femmes*, Paris, Stock, 2017.

BARD Christine (dir.), *Dictionnaire des féministes : France, XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017.

CHEVALLIER Stéphane, CHAUVIRÉ Christiane, *Dictionnaire Bourdieu*, Paris, Ellipses, 2010.

GIRODET Jean, *Logos : Grand dictionnaire de la langue française*, tome 1 et 2, A-E, F-N Paris, Bordas, 1976.

MAINGUENEAU Dominique, CHARAUDEAU Patrick, *Dictionnaire d'Analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française : l'origine et l'histoire des mots*, Paris, Le Robert, 2016.

RICALENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, [2011] 2016.

SIMONET-TENANT Françoise, BRAUD Michel, JEANELLE Jean-Louis, LEJEUNE Philippe, MONTÉMONT Véronique, *Dictionnaire de l'autobiographie : écritures de soi de langue française*, Paris, Éditions Champion, 2017.

Le Trésor de la Langue Française informatisé, *TLFi*, [en ligne], Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française), UMR CNRS-Université Nancy 2, achevée en 2004.

8. AUTRES

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BAKHOUCHE Béatrice, « La conversion de saint Augustin : modèle paradigmatique ou exemple atypique ? », dans *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, [en ligne], n° 6, 2009. Mis en ligne le 17 septembre 2009, consulté le 18 septembre 2018. URL : <<http://journals.openedition.org/cerri/520>>

- BEAUVOIR Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée* dans *Mémoires 1*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 633, 2018.
- BRETON André, *Poisson soluble*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 346, 1988.
- CAMUS Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1957.
- DURAS Marguerite, *Écrire*, Paris, Gallimard, Folio, 1996.
- FALLERY Bernard, RODHAIN Florence, « Quatre approches pour l'analyse de données textuelles : lexicale, linguistique, cognitive, thématique », XVI^{ème} Conférence de l'Association Internationale de Management Stratégique AIMS, 2007, Montréal, Canada, 2007, p 1-16. Consulté le 02 septembre 2018. URL : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00821448/document>>
- GERARD Alain, *Madame, c'est à vous que j'écris*, Paris, Albin Michel, 1995.
- GESBERT Olivia, « De #metoo à Simone Veil : la condition féminine selon Annie Ernaux », [en ligne], dans *France Culture*, 2018. Mis en ligne le 27 juin 2018, consulté le 8 avril 2019. URL : <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/simone-veil-entre-pantheon-et-admiration>>
- MOLIÈRE, *L'École des femmes*, Paris, Gallimard, Folio, 2013.
- NIZAN Paul, *Aden Arabie*, Paris, Éditions François Maspero, 1960.
- ORY Pascal, *Nizan : Destin d'un révolté*, Paris, Éditions complexe, 2005.
- PROUST Marcel, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dans *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 101, 1988.
- , *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, tome IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 356, 1989.
- RACINE Jean, *Bérénice*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 5, [1931] 1950.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les Confessions*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 11, [1782] 1959.
- SAINT-AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Desclée de Brouwer, 1962.
- SAND George, *Histoire de ma vie*, dans *Œuvres autobiographiques*, tome I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, n° 227, 1970.
- STENDHAL, *De l'Amour*, Paris, Garnier Frères, [1959] 1966.

À LA RECHERCHE DE LA REPRÉSENTATION DE SOI DANS LA PASSION AMOUREUSE :
PASSION SIMPLE ET SE PERDRE

Ophélie SOMMACAL

À LA RECHERCHE DE LA REPRÉSENTATION DE SOI DANS LA PASSION AMOUREUSE : *PASSION SIMPLE* ET *SE PERDRE*

RÉSUMÉ :

Ce mémoire propose d'étudier la représentation de soi dans la passion amoureuse et charnelle chez Annie Ernaux dans deux œuvres : *Passion simple*, récit autobiographique publié en 1992 et *Se perdre*, journal intime publié en 2001. Face à l'attente d'un homme, Annie Ernaux s'interroge sur sa propre représentation et celle des autres, dans une passion qui apparaît comme une obsession. Cette écriture induit donc un déplacement générique, et de là, une représentation et une conception différente de la femme qui vit sa passion. En effet, l'écriture de soi et le déplacement générique présupposent un lien très étroit avec l'énonciation, démontrée dans la première partie par une approche générique de l'écriture de soi et théorique de l'énonciation. Ces deux approches montrent combien les enjeux énonciatifs sont grands pour ce corpus. À travers une analyse linguistique à partir d'un relevé statistique sur les pronoms personnels et les tiroirs verbaux, il s'agit de s'intéresser dans la deuxième partie à ce bouleversement des genres, des règles grammaticales et des temps, que l'auteur met en scène pour pouvoir conserver les instants présents de cette passion éphémère. Entre présence et attente, l'auteur cherche bien à se définir, à se dévoiler et à se représenter pour témoigner son expérience, ses sentiments vécus dans le monde auquel elle appartient : celui de l'entre-deux, objet de notre troisième partie. Par une écriture plate, une approche sociologique, ethnologique et proche du féminisme, Annie Ernaux n'écrit pas le récit d'une liaison sur son amant mais bien sur sa passion, sur l'intime qu'elle souhaite dépasser pour s'inscrire dans la mémoire collective. Elle marque une volonté d'aller au bout de soi-même et de repousser les limites face à l'aliénation et la domination de cette passion amoureuse.

MOTS-CLÉS : Ernaux, énonciation, discours, langage, représentation, passion.